

اطرافِ غالب

ڈاکٹر سیّد عبداللہ

اطرافِ غالب

اطرافِ غالب

ڈاکٹر سیّد عبداللہ



مکتبۂ کارواں، کچہری روڈ، لاہور

دوسرا ایڈیشن : ایک ہزار
جون : ۱۹۷۹ء
ناشر : احمد نجیب
طابع : عبدالمجیب
مطبع : کاروان پریس، لاہور

قیمت ـــــ پندرہ روپے

ترتیب



ڈاکٹر سیّد عبداللہ

۵ اپریل ۱۹۰۶ء منگور تحصیل مانسہرہ ضلع ہزارہ میں پیدا ہوئے۔ ۱۹۲۵ء میں ایم اے فارسی کا امتحان پاس کرنے کے لیے پنجاب یونیورسٹی سے وابستہ ہوگئے۔ ۱۹۳۲ء میں ایم اے عربی کا امتحان پاس کیا۔ ۱۹۳۵ء میں ڈی لٹ کی ڈگری حاصل کی۔ ۱۹۳۸ء میں شاداں بلگرامی کی جگہ فارسی کے استاذ مقرر ہوئے۔ ۱۹۴۰ء میں شعبۂ اُردو میں لیکچرار مقرر ہوئے۔ ۱۹۴۵ء میں ریڈر اور صدر شعبۂ اردو اور ۱۹۵۴ء میں اورنٹیل کالج کے پرنسپل مقرر ہوئے۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ یونیورسٹی اور بیرون یونیورسٹی مختلف کئی اعزازی عہدوں پر فائز اور مختلف تعلیمی و تنظیمی سرگرمیوں میں مصروف رہے۔ ان کی ساری زندگی اقدار کی خدمت میں گزری ہے۔ اس لحاظ سے انہیں سچا ادیب کہنا بے جا نہ ہوگا۔ ڈاکٹر سیّد عبداللہ مندرجہ ذیل کتب کے مصنف ہیں :

۱ - ادبیاتِ فارسی میں ہندوؤں کا حصّہ
۲ - اردو ادب کی ایک صدی (۱۸۵۷ء تا حال)
۳ - نوادر الالفاظ خانِ آرزو مع مقدمہ۔ متن
۴ - اردو پروز انڈر دی انفلوئینس آف سرسیّد (انگریزی)
۵ - لطائف نامہ فخری مع مقدمہ و حواشی - متن
۶ - شعرائے اُردو کے تذکرے اور تذکرہ نگاری کا فن
۷ - بحث و نظر
۸ - نقدِ میر
۹ - اطرافِ غالب
۱۰ - تعلیم کے مقاصد (ترجمہ)
۱۱ - مقاماتِ اقبال
۱۲ - ولی سے اقبال تک

۱۳- سرسید احمد خاں اور ان کے رفقائے کار
۱۴- تذکرہ مردم دیدہ (حاکم لاہوری)
۱۵- مباحث
۱۶- میر امن سے عبدالحق تک
۱۷- چند نئے اور پرانے شاعر
۱۸- درخت اور دریچے (انشائیے، افسانے)
۱۹- میرے محترم (مختلف شخصیتوں کے سکیچ)
۲۰- اشاراتِ تنقید
۲۱- سہیل اقبال
۲۲- مضامین فارسی
۲۳- نشاناتِ تنقید
۲۴- التشبیہات ابوقاسم البصری (عربی)، متن
۲۵- تعلیمی خطبات



دیباچہ اشاعتِ ثانی

میری یہ کتاب دوسری مرتبہ شائع ہو رہی ہے۔ کتاب بُری نہ تھی لیکن اسے بُرے دن دیکھنے پڑے۔ کئی برس تک نئی اشاعت ملتوی رہی اور جب کہ دوبارہ شائع ہو رہی ہے اس میں کوئی نیا مضمون شامل نہیں۔ در اصل غالب صدی کا طوفان سب کچھ بہا کر لے گیا۔ تحقیق کے لیے عنوان ذرا کم ہی رہ گئے پھر بھی ؎

صد سالہ می توان سخن از زلفِ یار گفت
در بندِ آں مباش کہ مضمون نماندہ است

مجھے فرصت ملتی تو کچھ نہ کچھ لکھا جا سکتا تھا۔ میں اس اثنا میں دوسرے مفید و غیر مفید کاموں میں اتنا اُلجھا رہا کہ غالبؔ کی طرف توجہ نہ کر سکا۔ غالبؔ اب بھی میرا دوست اور ترجمان ہے لیکن وہ پرانی بات نہیں رہی۔

اِن حالات میں، اس دیباچے میں بھی کوئی نئی بات لکھنے کی میرے پاس موجود نہیں۔ لہٰذا پرانا دیباچہ ہی کافی خیال کرتا ہوں۔ صرف ایک بات کا اضافہ البتہ ممکن ہے اور وہ یہ کہ اپنے نئے ناشر چودھری عبدالحمید مالک مکتبۂ کارواں میرے شکریے کے مستحق ہیں جن کی مہربانی سے اس کتاب کو دوبارہ زندگی مل رہی ہے۔ نیز اپنے رفیقِ کار سعید احمد شیخ کا بھی شکر گزار ہوں جن کی رفاقت سے میرے بہت سے کام سلجھ رہے ہیں۔ فقط

ڈاکٹر سیّد عبداللہ
(ریٹائرڈ پروفیسر ایمریطس)

۱۶ جون ۱۹۶۹ء
المامن۔ اُردو نگر ملتان روڈ لاہور

غالب — میراراز داں

"میں اور میر" لکھ کر خود فریبی اور جہاں فریبی کی جو حرکت کر بیٹھا تھا اس سے چار بازار تنقید میں خاصی رسوائی ہوئی۔ اس کے باوجود میں اب غالب کو اپنی ذات کے حوالے سے دیکھنے اور دکھانے کی جسارت کرنے لگا ہوں گویا پھر من کے طلسم میں گرفتار ہو کر خود ستائی کا مرتکب اور اپنے لیے متاعِ رسوائی فراہم کرنے کا مجرم ہو رہا ہوں۔ مگر مجھ سے اس سے زیادہ توقع بھی کیا ہے۔ جو شخص ایک رسالے کے سالگرہ نمبر میں اپنا نام کئی مرتبہ دیکھ کر پھولا نہ سمایا ہو اور اس خط و کتابت کو جس میں اس کا نام چھپے، اس کو اس نے بار بار پڑھا ہو اور اس پر خوش ہوا ہو، اس سے یہ توقع کہ وہ ضمیر واحد متکلم کے چکر سے کبھی نکل بھی سکے گا۔ خاصی دور کی توقع ہے یعنی نرگس! — ہاں نرگس! اب جو جھکی ہوئی نرگس کی آنکھ کوری کے باوجود پانی کے آئینے میں اپنے آپ ہی کو دیکھتی رہتی ہے۔ شاید یہی اس کی فطرت ہے۔ حیرت کدۂ عالم میں آئینے کے مقدر میں اور ہے بھی کیا۔ اس کو عالم کی کہانی کہیے یا آئینے کی۔ آئینہ تو دنیا کو اپنی ہی آنکھ سے دیکھے گا۔ وہ آئینہ ہی کیا جو دوسروں کی آنکھ سے دنیا کو دیکھے۔

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ   طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

غالب سے میری دوستی پرانی ہے بہت پرانی۔ اس وقت سے جب مجنوں ابھی لام الف لکھتا تھا۔ دبستان پر، اردو کے نصابوں میں پہلی مرتبہ غالب سے روشناسی ہوئی اور ابتدا شاید اس سے ہوئی کہ کوئی امید بر نہیں آتی، کوئی صورت نظر نہیں آتی۔ اس شعر کا بڑا اثر ہوا۔ اس زمانے کو بچپن کہیے یا لڑکپن۔ میں پانچویں چھٹی جماعت کا طالب العلم تھا۔ گویا ابھی آغازِ عمر ہی تھا کہ بے اُمیدی کی ایک تصویر صفحۂ دل پر جم سی گئی، کچھ معلوم نہیں کیا امید تھی جو بر نہ آئی تھی۔ اور کون سی صورت تھی، جو نظر نہ آئی تھی مگر یہ واقعہ ہے کہ اس شعر کی ایسی تاثیر ہوئی کہ یہ شعر اکثر وردِ زبان رہا کرتا۔ خصوصاً اپریل کے وہ دن مجھے خوب یاد ہیں جب جبڑی (کہ مانسہرہ میں چھوٹا سا چشمہ ہے) کے کنارے بہار کے تازہ ترین جنگلی پھول سبزے سے اُبھر اُبھر کر مجھ سے ہم کلامی کرنے لگتے اور میں ان کی گفتگو سے لطف اندوز ہونے کے لیے اس چشمے کے ارد گرد باہم ملتی ہوئی پہاڑیوں کے درمیان پہروں فرشِ گیاہ پر بیٹھ کر بے اُمیدی کے یہ نغمے شوقِ دل سے الاپا کرتا۔

میری زندگی کا عام مزاج یوں بھی مائل بہ یاس ہے مگر اس کچی عمر میں یہ نغمۂ بے امیدی

عجب انداز میں نقش پذیر ہوا۔ یوں اس کیفیت میں بھی ایک مزا ضرور تھا مگر تعلیم و تربیت کے نقطۂ نظر سے مجھے سقراط کی وہ نصیحت یاد آتی ہے جو افلاطون کے ذریعے ہم تک پہنچی ہے۔ سقراط نے ایڈیمنٹس سے ادب پر گفتگو کرتے ہوئے کہا:

"کیا ہم بے پروائی کے عالم میں اس امر کی اجازت دے سکتے ہیں کہ ہمارے بچے وہ حکائتیں سنیں اور پڑھیں جن سے ان پر وہ اثر ہو جو ہم نہیں چاہتے کہ ان پر بڑے ہو کر بُرا اثر ڈالیں۔ ہرگز نہیں تو پھر سب سے پہلے افسانوی ادب پر احتساب کرنا ہوگا۔"

یہ سقراط کے الفاظ تھے جن کو تقریباً ہر ماہرِ تربیت نے اپنے اپنے زمانے میں دہرایا ہے۔ اور میں کہتا ہوں کہ مناسب ہوگا کہ اس قسم کا احتساب شاعری کے نصابوں پر بھی قائم کیا جاتے تاکہ بچپن ہی سے بچوں پر وہ اثر جم نہ جائیں جن کو بعد میں دور کرنا مشکل ہو جاتے۔

بہرحال غالب سے میری پہلی علیک سلیک اس شکل میں ہوئی۔ اس کے بعد طویل مدت تک میں غالب سے بے خبر و بے گانہ رہا۔ اس عرصے میں مجھ پر کچھ اور قسم کے نشے غالب رہے۔ ادھر طالب العلمی کے رنگا رنگ دور چلتے رہے اور ان کے ساتھ میرے مذاق کے رنگ بھی بدلتے رہے۔ ان میں سب سے زیادہ سیاست کا ذوق تھا۔ پھر جب سیاست کے ہنگامے خاموش ہو گئے اور قومی زندگی کے سب نشے ہرن ہو کر رنجِ خمار میں بدل گئے تو میں نے تعلیم کا سلسلہ پھر سے جوڑا اور اس مرتبہ ایک ایسے شخص سے میرا تعارف ہوا جس کی شخصیت میں کمالِ علم کے باوجود قدرے آشفتگی بھی تھی۔ وہ میرا اُستاد بھی تھا اور مربّی بھی۔ اکثر شاموں کو اس کے دیوان خانے میں میرے جیسے "شاگرد پیشہ" اور یار احباب اس کے گرد جمع ہو جاتے اور فلسفہ و شعر اور ادب و فن کے متعلق گفتگوئیں ہوتیں۔ پھر جب بھیڑ چھٹ جاتی تو یہ شخص پُر درد لہجے میں غالب کے چیدہ اشعار گایا کرتا۔ ان میں سے یہ دو شعر آج تک کانوں میں گونج رہے ہیں ؎

سنبھلنے دے مجھے اے نا امیدی کیا قیامت ہے ۔۔۔ کہ دامانِ خیالِ یار چھوٹا جاتے ہے مجھ سے

اسدؔ بسمل ہے کس انداز کا قاتل سے کہتا ہے ۔۔۔ تو مشقِ ناز کر خونِ دو عالم میری گردن پر

یہ غالب سے روشناسی کی دوسری اہم تقریب تھی اور اتفاق سے اس مرتبہ پھر وہی بے امیدی بلکہ نا امیدی۔ اس کے بعد دیوان شمس تبریز کے مطالعہ کا اتفاق ہوا۔ نظیری کا مطالعہ پہلے کر چکا تھا۔ مگر رومی کی غزلیات نے کچھ اور ہی لُطف دیا۔ چنانچہ ان کے مطالعے سے غالب کی شاعری کا دامن پھر مجھ سے چھوٹ گیا۔ اور میں رومی کی پُر شور غزل میں منہمک ہو گیا۔

۱۹۲۴ء میں مجھے خلافِ معمول سردیوں کے موسم میں ہزارہ جانے کا اتفاق ہوا۔ دسمبر کا مہینہ تھا اور جاڑے کی طویل قہر آلود راتیں۔ دردِ تنہائی نے کاٹنا شروع کیا۔

کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ — صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

ایک دو کتابیں احتیاطاً ساتھ رکھ لی تھیں۔ ان میں سے ایک سُہا کی مطالب الغالب بھی جس کا بڑا چرچا تھا۔ اس کو دردِ تنہائی کا درماں بنا لیا۔ ایک ہفتے کے اندر اندر چراغِ سفال کی روشنی میں یہ شرح پڑھ ڈالی۔ اس سے میری نظر میں غالب کے متعلق کچھ وسعت پیدا ہوئی اور مجھے غالب میں پہلی مرتبہ نا امیدی کے علاوہ کچھ اور مطالب بھی محسوس ہوتے۔ جن میں حسن و محبت کے مضمون سے میں نے خاصی دلچسپی لی۔ ادھر ایم اے فارسی میں غالب کے فارسی کلام کا بھی جبری مطالعہ کرنا پڑا۔ اس ذریعے سے میرے تاثر کا کچھ کچھ رنگ بدلا۔ اور مجھے اپنے شاعر کی گہرائیوں اور وسعتوں تک پہنچنے کا ہلکا ہلکا خیال ستانے لگا۔

میں نے اپنے مطالعۂ غالب کی یہ ابتدائی سرگزشت اس لیے لکھی کہ میری آئندہ کی سرگزشت کی تمہید بن سکے۔ میرے مطالعہ کا یہ ابتدائی دور بڑی حد تک جذباتی مطالعہ کا دور تھا۔ یعنی اپنے جذبوں کی تسکین کا دور۔ قومی شاعروں کا رنگ جب ذرا پھیکا پڑا تو اردو میں حسرت اور فارسی میں کچھ نظیری نے مگر زیادہ تر حافظ اور اقبال نے مصروف رکھا۔ پھر بھی میرے دل میں غالب نے اپنا مقام بنائے رکھا اور وہ مقام آج تک اس کو حاصل ہے۔ یوں مطالعۂ غالب کا تذکرہ کر کے میں اپنے لیے کسی انفرادی امتیاز یا یکتائی کا دعویٰ نہیں کر رہا ہوں، کیونکہ جس شخص نے زندگی میں غالب سے کبھی سروکار ہی نہیں رکھا وہ میرے نزدیک بے بہرہ بلکہ ناتراشیدہ اور کورمغز بھی ہے۔ غالب ان شاعروں میں سے ہیں جن سے تعلق رکھے بغیر کوئی شخص نہ پڑھا لکھا ثابت ہو سکتا ہے نہ خوش ذوق۔ مگر بڑا سوال یہ ہے کہ غالب نے کس کو کیا دیا اور وہ کس شخص کے لیے کس کس انداز میں باعثِ تسکین ثابت ہوا۔ میں یہاں غالب سے اپنے تعلق کا اس نقطۂ نظر سے ذکر کر رہا ہوں۔

یہاں ضمناً ذکر کر دوں کہ غالب کے متعلق تنقیدی ادب کا میں نے کافی مطالعہ کیا ہے۔ میں نے بجنوری کے "محاسنِ کلامِ غالب" سے لے کر جدید ترین کتابوں تک سبھی کی ورق گردانی کی ہے۔ مجھ پر ان سب مصنفوں کا احسان ہے۔ خصوصاً بجنوری کا کہ ان کے جائزۂ محاسن نے مجھے غالب سے روشناس کرانے کے علاوہ یہ بھی سمجھایا کہ مشرقی ادب کو مغربی ادبوں کے حوالوں سے بھی دیکھا اور دکھایا جا سکتا ہے۔ بجنوری کی پُر بہار تحریر نے میری ذہنی فضا کو خوب خوب منقش کیا۔ اس انداز سے دوسرے اہم مصنفوں نے بھی متاثر کیا۔ اور میں ان سب کا ممنونِ احسان ہوں۔

غالب کی شاعرانہ عظمت کی تعیین اس مقالے کا موضوع نہیں، اور غالب کی تنقید یہ

بھی بہت اچھے اچھے مضامین لکھے گئے ہیں۔ موجودہ نگارش میں میرے مدِّنظر صرف یہ ہے کہ میں اپنی حالتِ زندگی میں غالب کی شاعری کا مقام متعین کر سکوں۔

غالب کی شاعری میں بہت کچھ ہے۔ جذبات و نفسیاتِ محبت، تصویرِ حسن و جمال، نظریۂ حیات، اور حقائقِ کائنات، غرض گوناگوں موضوعات ہیں۔ ان سب کے علاوہ ان کا ایک مخصوص طرزِ بیان ہے، جس میں تنوع بھی ہے اور انفرادیت بھی۔ اور ان تنوعات میں ان کا ایک خاص لہجہ بھی ہے جو ان کی صد رنگ شخصیت کا پورا پورا ترجمان ہے۔

جہاں تک جذبات و نفسیاتِ محبت کا تعلق ہے، غالب کا کلام اس کوچے کی سچی واردات کے بے شمار کوائف کی خوب خوب آئینہ داری کرتا ہے۔ غالب کے تصورِ محبت کی نوعیت عجیب سی ہے۔ انھیں بہت کچھ پا لینے کے باوجود اطمینان نہیں۔ یعنی انھیں سب کچھ پا لینے کی ہوس ہے۔ مگر غالب کے یہاں محرومی کا وہ تصور موجود نہیں جو محرومِ ازلی کے مقدر میں ہوتا ہے۔ اگر کہیں ہے بھی تو وہ تشنگی ہے جو شوقِ بے پایاں اور آرزوئے بیکراں کا نتیجہ ہے۔

نہ بندھے تشنگیٔ ذوق کے مضموں غالب گرچہ دریا کو بھی دل کھول کے ساحل باندھا

یہ اگر ناامیدی بھی ہے تو اس کا دامن طلبِ دوام اور رنگِ تمنا سے وابستہ ہے۔

یہ فیض بیدلی نومیدیٔ جاوید آساں ہے کشائش کو ہمارا عقدۂ مشکل پسند آیا

غالب کی یہ ناامیدی دا گر کوئی شخص اس کو ناامیدی کہنا پسند کرے تو، میر کی محرومیوں سے بالکل مختلف شے ہے جن کی آرزوئیں سبزۂ نودمیدہ کی مانند سر اٹھاتے ہی پامال ہو گئیں۔ میر نے محبت کی پہلی غزل سے ہی آخری منزل کا سُراغ لگایا اور محبت اور زندگی دونوں کے متعلق ایک ایسا تصور قائم کر لیا جس کو صحیح معنوں میں حزنیہ تصورِ حیات کہا جا سکتا ہے۔ غالب کا تصورِ محبت حزنیہ نہیں، نہ ان کا تصورِ حیات حزنیہ ہے۔

غالب کے عہدِ تجدیدِ تمنا کے دو رنگ ہیں۔ ایک تو وہ رنگ ہے جس میں زندگی کے الم کا اعتراف ہے مگر ان کے اس المیہ ہیجان میں بھی نشاطِ زندگی کی رمق پائی جاتی ہے۔ دوسرا رنگ وہ ہے جس میں جارحیت اور غلبے کا میلان اور ذوق پایا جاتا ہے۔ اس ذوق خاص میں الم اور شکست کے احساس سے کاملاً نجات پا کر مقصد کی طرف جارحانہ بڑھنے کا رجحان نظر آتا ہے اپنے ذوق کی بات کہیے تو عہدِ شعور سے لے کر آج تک اس کا پہلا ہی رنگ مقبولِ طبیعت رہا۔ میں غالب کی اس نصیحت اور وصیت کو نہ سمجھ سکا، نہ اس پر عمل کر سکا۔

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر دامن کو آج کے حریفانہ کھینچیے

اللہ اللہ، محبت کی دنیا اور اس میں یہ لاقانونی اور چیرہ دستی۔ کیا محبت کی شریعت اور الفت کے قانون میں ایسی بھی کوئی دفعہ ہے جو اس سینہ زوری کو روا رکھتی ہو۔ یہ غالب کا قصور نہیں۔ سارا قصور اس قبچاقی اور افراسیابی مزاج کا ہے جس کی سپاہیانہ دستبرد سے اقلیمِ محبت بھی بچ نہیں سکی۔ یا پھر اس شاعرانہ ذہن کا ہے جس کا سکّہ اکبری جہانگیری دور کی شاعری نے بٹھا رکھا

تھا اور جس کی روح کی مکمل ترجمانی آخری دور میں غالب نے کی۔

اکبری دور کی شاعری میں زندگی کے ساتھ ساتھ غلبہ و تسخیر کی روح تقریباً ہر بڑے شاعر کے کلام میں رواں دواں نظر آتی ہے۔ ایک عجیب طرح کی کوہستانی سپرٹ سختی اور سخت کوشی اور ایک ڈھنگ کی سپاہیانہ نبرد آزمائی کا ذوق اور فیضی کے یہاں تو وہ معرکہ کشت و خون نظر آتا ہے کہ الامان والحفیظ۔ ان شاعروں میں نظیری سب سے سنبھلا ہوا شاعر ہے۔ مگر حرب و ضرب کے انداز اس کے یہاں بھی کم نہیں۔

گریزد از صف ما ہر کہ مرد غوغا نیست کسے کہ کشتہ نہ شد از قبیلۂ ما نیست

اقبال اگرچہ عرفی کی غیوری کے دل سے معترف ہیں۔ مگر نظیری سے بھی ان کی دلبستگی کچھ کم نہیں۔ اس کا سبب یہی ہے کہ نظیری کے یہاں ملائمت اور نازکی کے برعکس سختی اور سخت کوشی کے میلانات پائے جاتے ہیں جو اسے "نغمہ سنج کوہ و دشت" بناتے ہیں یہ اقبال کا خاص میلان ہے۔ اور اس کے بہت سے خصائص اقبال سے پہلے غالب کے یہاں موجود ہیں۔

غالب کی شاعری میں مقاومت اور جارحیت کا میلان میرے نزدیک اکبری دورِ شاعری کے ذوق کا احیائے ثانی ہے جو جہانگیر کے دورِ آخر میں خصوصاً شاہجہان اور اس کے بعد کے زمانہ میں ضعیف اور بے رواج ہو کر مجہولیت و انفعالیت میں بدل چکا تھا۔ اس کو ترکی احساسات کا احیاء کہیے یا غالب کی قبچاتی سیرت کی غیوری سمجھیے، نتیجہ دونوں کا یہ ہے کہ غالب کے یہاں زندگی سے روٹھ جانے کی کوئی شکل موجود نہیں۔ اور یہیں سے ان کا راستہ میر سے جدا ہو جاتا ہے۔ زندگی سے روٹھ جانے کی بجائے اس سے بہر حال رابطہ رکھنے، بلکہ ہر حال میں اس کو اپنے حسبِ حال بدل دینے کا جذبہ غالب کا طبعی خاصہ ہے۔ اور عام حالات میں اس جذباتی روش سے تسکین یا لطفِ زیست کے مواقع میر کی جذباتی روش کے مقابلے میں بہت زیادہ ملتے ہیں اور حیات کے عملی پہلوؤں کے لیے بھی یہ روش کچھ زیادہ ہی نتیجہ خیز اور پُر منفعت ہے۔ میر کی روش میں بے شک بڑا وقار ہے۔ میر کے لیے قاری کے دل میں ہمدردی اور احترام پیدا ہوتا ہے۔ مگر میر کی روش محترم ہونے کے باوجود عملی اعتبار سے نتیجہ خیز نہیں۔ اس میں پہاڑوں کا سا وقار سہی۔ مگر پہاڑوں کی طرح کا جمود بھی ہے۔ میر کی روش بہت محبوب ہو کر بھی ناامیدی کی روش ہے۔ زندگی کے امکانات سے مایوسی کی روش ہے۔ جو ایک شخصِ خاص کے ذاتی جذباتی رویے کے اعتبار سے قابلِ احترام تو ہو سکتی ہے مگر اس سے حکمتِ زیست کا کوئی مثبت اور ولولہ انگیز درس نہیں نکل سکتا!

زندگی کی بے ثباتی اور فنا پذیری کے بارے میں غالب اور میر دونوں کا نظریہ اصولاً یکساں ہے مگر دونوں کے طبعی رویے اس کے متعلق مختلف ہیں۔ غالب کچھ بھی ہوں۔ ان کی شاعری کو ناامیدی کی شاعری نہیں کہا جا سکتا۔ ان کے یہاں جہاں ناامیدی ہے بھی اس میں بھی امید و تمنا کی تجدید کے انداز پائے جاتے ہیں۔ ان کے یہاں غم بھی ایک عیش کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔

اور میر کے یہاں عیش بھی غم ہی کا ترجمان ہے ۔ اور غم و عیش کا درمیانی فاصلہ بہت طویل ہے ۔

میں نے اپنی زندگی میں میر کو بہت پڑھا اور بہت سراہا، اس کی تفصیل "میں اور میر" میں بیان ہو چکی ہے ۔ میں آج بھی میر کو ایک اونچا انسان سمجھتا ہوں اور بہت بڑا شاعر ۔ غالب کے برابر کا ۔ مگر انسانی زندگی کے تجربوں کی وسعتوں کا اندازہ کون لگا سکتا ہے ۔ زندگی کو ٹریجڈی تسلیم کرنے اور اس حقیقت پر اپنی ساری زندگی گزار دینے کی ہمت بھی تو کسی میر یا کسی سقراط یا کسی دوستوفسکی ہی کو ہو سکتی ہے مگر مجھے اس امر کا اقرار کرنا ہے کہ میں میر کی حکمت کو کاملاً اپنا نہیں سکا ۔ اور اب تو رفتہ رفتہ یہ یقین ہو چلا ہے کہ شاید میر کو فطرتِ انسانی کا صحیح اندازہ ہی نہیں ہوا ۔ یعنی اس بات کا کہ انسان بہرحال زندہ رہنا چاہتا ہے ۔ زندہ رہ کر آرزو رکھنے کا میلان بھی ایک فطری چیز ہے ۔ اور مایوس ہو کر پھر بھی امید کی راہ دیکھنے کی عادت اس کا وہ ورثہ ہے جو اس سے کبھی چھن نہیں سکتا ۔ غالب انسانی فطرت کے اس رُخ کے بہتر راز داں اور مصور ثابت ہوتے ہیں ۔ اور اس لیے شاید ان کا مطالعہ کرنے والوں اور ان کے کلام سے فرحت پانے والوں کا حلقہ میر کے مقابلے میں زیادہ ہے ۔

مطالعۂ غالب کی یہ کہانی چونکہ ذاتی اور شخصی ہے اس لیے مجھے یہ کہنے میں تامل نہیں کہ زندگی میں میر نے جو الم مجھے دیا ، میں اکثر حالات میں اس کی دیوانِ غالب یا دیوانِ حافظ سے اس کی تلافی کرتا رہا اور مجھے اکثر ان دونوں حکیمانِ ادب کے یہاں سے نسخۂ شفا مل بھی جاتا رہا ۔

یوں تو غالب کے مطالعہ میں ذوقی راحت کی کئی صورتیں موجود ہیں ۔ معاملاتِ محبت ، حسن و جمالِ محبوب کی دلفریب تصویریں ، ناز و ادا کے ظاہر اور چھپے ہوئے نکتے ، حقائقِ کائنات کے انکشافات ، طرزِ ادا کے اعجاز ، شوخیٔ بیان کے کرشمے اور صنعت گری اور تجمل کی شان ۔ یہ سب باتیں کلامِ غالب میں درجہ بدرجہ اور جا بجا جلوہ ریز ہیں ۔ مگر زندگی کی جذباتی مشکلات یا ذہنی حوادث میں غالب سے جو رہنمائی مل سکتی ہے (اور مجھے ملی) وہ بذاتِ خود ایک مستقل موضوع ہے ۔

۱۹۵۳ء کے اواخر میں یوں محسوس ہوا گویا زندگی کی دھوپ پیلی پڑتی جا رہی ہے ۔ درختوں کے سائے اپنی اصلی قامت سے کچھ زیادہ ہی لمبے معلوم ہونے لگے ۔ کچھ یہ بھی احساس ہوا کہ زندگی کو کوئی جس نظر سے دیکھے ، (اس کی کہانی کو حکایتِ صبر گریز پا بنا دے یا شکایتِ رنجِ گراں نشیں سمجھ لے ۔ حقیقت اس کی اسی قدر ہے کہ بے وفائی اس کی سرشت میں ہے) اس خیال کے تحت اپنی ضعیف الاعتقادی کے باوجود میں نے اپنے لیے ایک فلسفہ مرتب کیا اور وہ یہ کہ صرف جمالِ حیات پر نظر رکھی جائے اور مقدر

جو کچھ بھی عنایت کرے اس کو ارمغانِ ایزدی سمجھ لیا جائے ۔ یہاں تک کہ خود غم والم کو ایک ہنگامۂ زیست سمجھ کر اس کو بھی سامانِ حیات بنا لیا جائے ۔ اس ذہنیت کے دور میں غالب کے بعض اشعار سے مجھے بہت امداد ملتی رہی مثلاً :

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانیے　　　بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن

یا مثلاً یہ شعر :

دلا یہ درد والم بھی تو مغتنم ہے کہ آخر　　　نہ گریۂ سحری ہے نہ آہِ نیم شبی ہے

بظاہر اس قسم کے اشعار میں افسردگی ہی کا ایک خاص رنگ ہے مگر یہ افسردگی دل کے بجھ جانے کے مترادف نہیں یہ تو اس حالت کا نام ہے جسے یوں سمجھا جائے گویا راکھ میں کچھ چنگاریاں ابھی سلگ رہی ہوں اور انہی سے دل کی انگیٹھی گرم گرم محسوس ہوتی ہو ۔ غالب کی ذہنی کیفیات میں حسرت بھی ایک پُرلطف مقام ہے جسے آرزوئے زندگی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے اور مندرجہ بالا اشعار میں تو ایک ایسی کیفیت ہے جو حسرت سے زیادہ سرگرم اور پُراضطراب ہے اور یہ وہ طبعی رجحان ہے جسے غالب کے ذہن کا ایک دوامی خاصہ سمجھا جا سکتا ہے ۔ جو اس حالت میں بھی قائم رہتا ہے جب ہاتھ میں بھی جنبش نہیں رہتی —— اور دم صرف آنکھوں میں سمٹ کر رہ جاتا ہے ۔

ماسوا ان لوگوں کے جو محض خوش قسمت ہیں یعنی بے خیالی میں زندگی گزار دیتے ہیں اور صبح وشام اور بہار وخزاں کا فرق نہیں جانتے ، باقی سبھی لوگ یہ محسوس کر سکتے ہیں کہ زندگی میں ہنگامۂ غم کو بھی غنیمت خیال کرنے کا فلسفہ کتنا نتیجہ خیز اور مفید ثابت ہو سکتا ہے ۔ اس سے مکروہات میں کتنا ثباتِ قدم میسر آسکتا ہے ، اس سے غم کو مغلوب کرنے کی کوشش کتنی آسان ہو سکتی ہے اور اس سے یہ راز کتنی اچھی طرح کھل سکتا ہے کہ زندگی پیاری اور عزیز چیز ہے ۔ انسان جس حالت میں بھی ہو زندگی کو ہر حالت میں عزیز جانتا ہے ۔

زندگی گزارنا ایک مجبوری ہے اور کامیاب زندگی گزارنا ایک فن مگر شریفانہ زندگی گزارنا اور اس میں ایک بات پیدا کرنا ایک عظیم جہاد اور مقدس مہم ہے —— مجبوری کی زندگی تقدیر کی سرنوشت ہے اور وہ کامیاب زندگی جس میں شرافتوں کی احتیاط ضروری نہ سمجھی جاتی ہو ایک "ٹیکنک" اور ایک گُر ہے مگر شرافتوں کی زندگی گزارتے ہوئے اپنے ماتھے کی کشادگی اور لبوں کی مسکراہٹ کو قائم رکھنا کہنے کو آسان ہی مگر برتنے کو مشکل بغایت کام مشکل ہے ۔

اس میں ایک راستہ تو وہ ہے جو صوفیوں کا یا ان کے نمائندہ شاعر حافظ کا ہے جو یہ کہتا ہے ؎

در طریقت پیشِ سالک ہر چہ آید خیرِ اوست　　　در صراط المستقیم اے دل کسے گمراہ نیست

یوں اعلیٰ سطح پر توازن اور ہمواری کا یہ رنگ بھی بڑی چیز ہے اور سکون واطمینان بلکہ امید ورجا

کا ایک عجیب و غریب مسلک ہے۔ مگر یہ توازن اور ہمواری بسا اوقات بے مرادی، بے دلی اور دل مُردگی کے رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ اس لیے یہ مسلک بسا اوقات زندگی کا مسلک نہیں رہتا، غنودگی کا مسلک بن جاتا ہے۔ اس کا ایک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ زندگی کے تضادوں کا شعور کم ہو جاتا ہے۔ بہار و خزاں اور دن رات کے مابین جو امتیاز ہے اس کا احساس ہی اُٹھ جائے تو دل اور دماغ دونوں کی موت ہے۔

میر اور غالب دونوں نے یہ بے رنگی گوارا نہیں کی۔ دونوں نے تضادوں کا احساس دلایا ہے مگر میر طنز آمیز شکایت پر انحصار رکھتے ہیں اور غالب نے شکایت کو احتجاج کی صورت دے دی ہے بلکہ ہو سکے تو اس کو بدلنے کی دعوت اور اس کا مقابلہ کرنے کے لیے مبارز طلبی۔ اس راستے میں زندگی کے ایک فلسفے کی ضرورت ہے وہ فلسفہ ہے جفا طلبی اور اذیتوں میں بھی سرور تپ غم کی کیفیت پیدا کرنا، عام صوفیانہ شاعری۔ (اور اکبری دور کی شاعری) میں جگر تفتگی اور تشنہ لبی کو مجاہدانہ (یا عاشقانہ) منزلوں کی ایک اہم کیفیت قرار دیا گیا ہے۔ اور سالک یا مجاہد کو بڑی سے بڑی سختیوں کا مژدہ سنایا ہے۔ غالب کے یہاں یہی جفا طلبی اور قوت مقاومت زندگی کی ہر طلب کے لیے بلکہ خود زندگی کا ذوق ٹھیک رکھنے کے لیے ضروری سمجھی گئی ہے۔

میں نے غالب کے کلام سے جو تربیت حاصل کی ہے اس میں اپنے ذوق اور مزاج کے مطابق میں متذکرہ بالا فلسفۂ زندگی کے بعض حصّوں سے بے حد متاثر ہوا ہوں اور بعض حصوں سے اتنا اثر نہیں لیا جتنا متوقع تھا۔ مثلاً زندگی کی نہایت شدید کیفیتوں والے اشعار سے میں اس لیے کم مستفید ہوا کہ ان میں میرا ذوق میر سے زیادہ تشفّی پاتا ہے اور میرا اپنا خیال یہ ہے کہ غالب نے ایسے اشعار میں میر ہی کے جواب میں ایک ہیجانی کیفیت پیدا کر کے تاثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔

غالب کے یہاں جو دعوت انقلاب ہے، وہ اپنی جگہ خوب ہے مگر اقبال کے مطالعے کے بعد اس دعوت کی آواز بے غایت ہونے کی وجہ سے کہیں کہیں محض بلند بانگی معلوم ہوتی ہے۔ مثلاً غالب کی اس غزل میں کس قدر ادّعا ہے (صرف مطلع درج ہے)

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم ۔۔۔ قضا بگردش رطل گراں بگردانیم

غزل میں کتنی للکار اور پکار ہے مگر اس گھن گرج کے اندر انقلاب کی ساری غایت کچھ بھی نہیں نکلتی۔ جب کوئی یہ سوچتا ہے کہ یہ سارا ہنگامہ صرف ایک زن عشوہ گر کی ملاقات خلوت کے لیے تھا تو اس کے مقابلے میں حافظ کا وہ انداز کتنا قدرتی اور خوشنما نظر آتا ہے جو اس غزل میں بیان ہوا ہے جس کا مطلع یہ ہے ؎

ایں چہ شورے است کہ در دورِ قمر می بینم ۔۔۔ ہمہ آفاق پُر از فتنہ و شر می بینم

عین ممکن ہے کہ میری رائے سوچ کے مختلف انداز کی وجہ سے ہو گا میرا اندازہ یہ ہے کہ

غالب نے زندگی کی بے غایت انقلابیت کو اپنا کر اپنے فطری میلان سے انحراف کیا ہے۔ اس کے مقابلے میں وہ رویّہ زیادہ نتیجہ خیز ہے جو زندگی میں مقاومت کا سبق سکھاتا ہے۔ اگر مجھے اپنے نقطۂ نظر یا تاثر کے مطابق بات کرنے کی اجازت دے دی جائے تو میرے لیے غالب کا مندرجہ ذیل ایک ہی شعر زندگی کی بہت بڑی حکمت سے مالا مال ہے جس سے میں نے اپنی بے حاصل و بے نتیجہ زندگی میں بہت فائدہ اٹھایا ہے۔ شعر یہ ہے :

تو نالی از خلشِ خار و تنگی کہ سپہر   سرِ حسین علی بر سنان بگرداند

غالب کے یہاں نظامِ کائنات "یا قاعدۂ آسمان" کو بدل کر رکھ دینے کی جو پکار ہے، اس سے میں اس لیے متاثر نہیں ہوا کہ میرا اندازِ فکر مجھے ہمیشہ یہ سمجھاتا رہا کہ زندگی کا ایک عنصر ایسا بھی ہے جس کی بنا مجبوری کے عنصر پر رکھی گئی ہے۔ آخر "کج دارو مریز" کا انکشاف یونہی تو نہیں ہو گیا تھا۔ اس جہان رنگ و بو کی عجیب عجیب ریتیں اور رسمیں ہیں۔ ان میں ایک مرحلہ یا کوئی مرحلہ ضرور ایسا آتا ہے جس میں شرافتوں کے تقاضے رضا کارانہ مسلکِ تسلیم پر عامل ہونے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ غلبہ اور یلغار کامیابیوں کا ایک اچھا ذریعہ ہے۔ مگر کیا غلبے کی قاہری ہر صورت کے لیے موزوں ہے۔ میرا خیال ہے کہ نہیں۔ اگر نسلِ انسانی غلبے کی قاہری کی بجائے محبت کی مقاومت کے اصول پر عمل کرنا سیکھ لے تو ممکن ہے دنیا ایک معمورۂ انس بن جائے ــــ یہ محبت کی مقاومت بہت کم انسانوں نے کی ـــ ان میں حسینؑ ابن علیؓ ایک بڑا، بہت بڑا انسان تھا جس کی جنگ شمشیر کی جنگ ہونے کے باوجود محبت ہی کی جنگ تھی ــــ مگر محبت کی اس جنگ کا اوّلین اصول تھا ہولناک شدائد میں بھی ماتھے کا سکون اور آنکھوں کا وقار قائم رکھنا ــــ غالب کا یہ نقطۂ نظر جو مندرجہ بالا شعر میں ظاہر ہوا ہے ان کے "جارحانہ اور حریفانہ کھینچنے" کے اسلوب سے اونچا بہت اونچا ہے۔!

میں نے اکثر اپنے دل سے سوال کیا ہے کیا ضمیر داری اور انسانیت کے مسلک میں کوئی ایسی دفعہ بھی ہے جس میں غلبہ و جارحیت کو روا رکھا گیا ہو۔ دنیا میں اکثر ایسا ہوتا ہے مگر غلبہ و یلغار کی عادت ایک حیوانی عادت ہے۔ انسانی تہذیب کی شریفانہ غایتوں کی رو سے اگر کوئی شے کامیاب بھی ہے اور اونچی بھی ــ تو وہ محبت ہے، محبت اگر جلالی رنگ بھی اختیار کر جائے تو زیادہ سے زیادہ اس کو محبت کی مقاومت کہا جا سکتا ہے۔ یہ کام حسینؑ ابن علیؓ نے کیا اور اس کی کتنی اعلیٰ تفسیر غالب کے مذکورہ ایک ہی شعر سے مرتب ہو سکتی ہے۔

غالب کے متعلق تنقیدات کا مطالعہ میں نے شوقیہ کیا مگر تدریسی ضرورتوں نے غالب پر غور و فکر کا موقع دیا۔ مدرس ہو کر اگر اچھا تنقیدی شعور قائم رہے تو میرے نزدیک یہ امر بھی غنیمت ہے۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ میں اس شعور کو قائم رکھ سکا یا نہیں مگر میں نے نظر اس پر ضرور رکھی کہ مجھے غالب کے معائب کی بصیرت

حاصل ہو جاتے۔ اس لیے اکثر غور و فکر سے مطالعہ کرتا ہوں اور میرا خیال ہے کہ میں بعض موقعوں پر کچھ نئی چمک پا لینے میں کامیاب بھی ہوا ہوں۔

یہ بحث بہت طویل ہے اور ایک مستقل مضمون کی طلبگار ہے۔ یہاں میں ایک دو مختصر سی باتوں کا تذکرہ کرتا ہوں جن کا تعلق شرحِ اشعار سے کہیں زیادہ فہمِ حقائق سے ہے۔

غالب کا احساسِ کمال اور ان کی خودنگری ایک مسلّم واقعہ ہے۔ اس احساس نے ان کے کلام میں طرح طرح کے اثرات چھوڑے ہیں، ان کا رشک اس کا ایک اہم پہلو ہے مگر اس کی ایک دلچسپ صورت دنیائے کمال کی نامور شخصیات کے متعلق ان کا ذہنی رویّہ ہے۔ اپنے احساسِ کمال کے حوالے سے اس میں ان کی طرف سے عدمِ احترام کا کوئی شائبہ نہیں۔ یہ رویّہ غیر شعوری ہے اور اس میں وہ مجبور و معذور ہیں۔ چنانچہ قیس و کوہکن کے علاوہ کلیم و منصور بھی ان کی زد میں آجاتے ہیں جو جذباتی اور روحانی دنیا کے مسلّم ہیرو ہیں۔ غالب ان کو ہیرو مانتے ہیں مگر کوئی نہ کوئی پیرایہ ایسا ضرور اختیار کر جاتے ہیں جس میں ان کی شہرت و ناموری میں تشکیک یا تردید کا پہلو نکل آتا ہے۔

غالب کے اہم نفسی خصائص میں یہ خاص بات منجملہ کلیدی امور کے ہے۔ چنانچہ اس کو مدِّنظر رکھ کر ان کے متعدد اشعار کی شرح آسان ہو جاتی ہے جو شارحین کے یہاں اُلجھ سی گئی ہے۔

غالب کا ایک شعر ہے ؎

جز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار   صحرا مگر بہ تنگیٔ چشمِ حسود تھا

عام خیال کے مطابق شعر کا پہلا مصرعہ محض خبر ہے یا محض بیان ہے یعنی غالب کے نزدیک "جز قیس اور کوئی بھی "عشق کی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ نہیں ہو سکا کیونکہ صحرائے عشق چشمِ حاسد کی مانند تنگ تھا اور اس میں کسی کا گذر ممکن نہ تھا — ہاں ان میں صرف قیس ہی سے یہ ہو سکا — یعنی قیس کو اس معاملے میں یکتائی حاصل ہے۔

مگر یہ شرح صحیح نہیں۔ میرے نزدیک شعر کا مصرعۂ اوّل طنزیہ تعجب کا حامل ہے اور اس میں عام خیال کی تشکیک یا تضحیک ہے کہ قیس ہی عشق کی دنیا کا واحد ہیرو تھا اور عاشقی کی ریت اسی پر ختم ہو گئی۔ غالب کہتا ہے کہ یہ کتنا مضحکہ خیز خیال ہے کہ عشق کے ممکنات کو اتنا محدود سمجھ لیا جائے۔ عشق کے تو ہزاروں امکانات ہیں اور ان میں قیس کے علاوہ اور بھی بے شمار نامور پیدا ہو سکتے ہیں یہ کیوں سمجھ لیا جائے کہ قیس کے بعد عاشقی کی دنیا سنسان ہو گئی — یہاں تو ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں۔ اس ایک شعر کی روشنی میں غالب کے کئی دوسرے اشعار کی شرح کی جا سکتی ہے اور اس طرح ان کے ایک اہم نفسیاتی رجحان کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔

ذیل کے چند اشعار کی اگر اس انداز میں تشریح کیجیے تو معانی کا رُخ ہی بدل جائے گا ؎

مانعِ وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے — خانۂ مجنونِ صحرا گرد بے دروازہ تھا
کوہکن نقاشِ یک تمثالِ شیریں تھا اسد — سنگ سے سرمار کر ہووے نہ پیدا آشنا
قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہے دریا لیکن — ہم کو تقلیدِ تنک ظرفیٔ منصور نہیں
عشق و مزدوریٔ عشرت گہِ خسرو کیا خوب — ہم کو تسلیم نکو نامیٔ فرہاد نہیں
پیشے میں عیب نہیں، رکھیے نہ فرہاد کو نام — ہم ہی آشفتہ سروں میں وہ جواں میر بھی تھا
وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر — نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

اس موضوع پر بہت کچھ کہا جا سکتا ہے۔ خود نگری کی یہ نفسیاتی صورت ایک حد تک میر تقی میر نے بھی اختیار کی ہے۔ مگر میر نے کوہکن و مجنوں کے متعلق قدرے مصالحت کا رویہ رکھا ہے۔ اور ان کو "عزت داروں" میں شمار کر کے ان کے کمال میں کچھ زیادہ رخنے نہیں نکالے، البتہ مسیح و خضر سے ضرور اُلجھے ہیں۔

غالب کے یہاں معروف اور افسانوی شخصیتوں کے متعلق بالکل مختلف رویّہ ہے اور ایسے اشعار کی شرح شاید اس کلیدی نکتے کی روشنی میں صحیح ہو سکتی ہے۔ مَیں نے غالب کے تدریسی مطالعے کے سلسلے میں اس طرح کے چند کلیدی نکتے دریافت کیے ہیں مگر اس مضمون کی تنگ دامانی ان کے شمار کی متحمل نہیں۔ ان میں سے اہم تر نکتہ یہ ہے کہ غالب کو مغل تہذیب کے سماجی و ادبی احوال کی روشنی میں حل کیا جائے۔ یہ کام بہت مشکل ہے کیونکہ غالب کا ایک ایک شعر جن تہذیبی اور ادبی روایات میں ڈوبا ہوا ہے ان کی گہری واقفیت کی سب سے پہلے ضرورت ہے۔ پہلے ان تہذیبی اور ادبی روایات کی تاریخ قلم بند ہو تب کہیں جا کر غالب کے اشعار کے مطالب سمجھ میں آئیں۔ اور ظاہر ہے کہ اس کام کے لیے مدت العمر کا مطالعہ و انہماک ضروری ہے۔

ایک نکتہ یہ ہے کہ غالب کو فنونِ لطیفہ کے حوالے سے دیکھا جائے یہ کام علامہ عبدالرحمٰن چغتائی نے کیا ہے۔ مگر غالب کے فنی امکانات اس سے وسیع تر ہیں۔ غالب کو مغل دَور کے جملہ فنونِ لطیفہ کی روشنی میں پڑھنے کی ضرورت ہے۔

ایک اور نکتہ یہ ہے کہ غالب کی مکمل شاعری کو باہم ملا کر پڑھا جائے یعنی اُردو اور فارسی شاعری کے اتفاقات اور اختلافات کی شرح لکھی جائے اب تک، جہاں تک مجھے معلوم ہے، یہ کام بہت کم ہوا ہے۔ ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم مرحوم نے افکارِ غالب اور شیخ محمد اکرام صاحب نے اپنی غالبیات میں کچھ کام کیا ہے اور پروفیسر شیرانی بھی اس نظر سے غالب کو دیکھنا چاہتے تھے مگر عمر نے وفا نہ کی۔ ان کے کتب خانے سے جو نسخہ دیوانِ غالب (فارسی) یونیورسٹی لائبریری میں منتقل ہوا ہے اس کے حواشی سے اس امر کا پتہ چلتا ہے کہ وہ اس طرزِ مطالعہ سے بڑی دلچسپی رکھتے تھے مگر ان سے تکمیل نہ ہو سکی۔ یہ ادبی فرض اب کوئی اور انجام دینا چاہے تو اس میں بڑی وسعت اور گنجائش ہے۔

اس طریقِ مطالعہ کی افادیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ عموماً غالب کو فارسی کے شاعر اور اردو کے شاعر کے طور پر الگ الگ دیکھا جاتا ہے، اس کو مکمل شاعر کے طور پر دیکھنے کی رسم عام نہیں ہوئی۔ اس سے غالب کی ادبی شخصیت دو حصوں میں بٹ جاتی ہے اور اس تقسیم سے غالب کا نقصان بھی ہے اور اس کے ساتھ ناانصافی بھی ہے۔ چونکہ غالب کا ذہن اور ادبی صلاحیت دونوں زبانوں میں محفوظ ہے اس لیے صحیح طرزِ مطالعہ یہی ہے کہ دونوں دواوین کو یکجا دیکھا جائے، ان کے مماثل اشعار کو جمع کیا جائے اور مختلف المضمون اشعار کا بھی تجزیہ کیا جائے اور اس طرح زبان کے فرق کے باوجود غالب کی مکمل شاعری کو مرتب انداز میں پیش کیا جائے۔ میں نے اس سلسلے میں کچھ کام کرنا چاہا اور کچھ کیا بھی ہے مگر اس وسیع کام سے عہدہ برآ ہونے کے لیے جس فرصت کی ضرورت تھی وہ مجھے نہیں ملی۔ بہرصورت آرزو تھی اور ہے کہ غالب کو اس طرح بھی دیکھ سکوں۔

یہ ہے غالب سے میری دوستی کی کہانی، میں چاہتا تو اس کو پھیلا کر کتاب بنا دیتا۔ مگر میں ناول پر مختصر کہانی کو ترجیح دیتا ہوں۔ ممکن ہے کوئی دوسرے صاحب آئیں اور اس داستان کو اپنے عمیق تر مطالعے سے اور زیادہ پھیلا دیں۔

میں نے اپنی طرف سے اس آشنائی کا تھوڑا سا حق ادا کرنے کی کوشش کی ہے جسے میں مدّت العمر کی آشنائی کہہ سکتا ہوں۔ شاید اسی بہانے غالب شناسوں کی فہرست میں میرا نام بھی کسی ذیلی حاشیے میں درج ہو جائے۔



غالب کی غزل

اُردو غزل کے اسماءُ الرجال میں دو بہت بڑے نام ہمارے سامنے آتے ہیں۔ ایک میر کا اور دوسرا غالب کا۔ دونوں اپنے اپنے رنگ میں یکتا ہیں۔ دونوں کی عظمت سے انکار کرنا ممکن نہیں۔ بہ حیثیت مجموعی غالب کا درجہ میر سے بلند تر ہے۔ فرداً فرداً میر کی بعض غزلیں اور بعض اشعار غالب کی عام غزلیات سے زیادہ پردرد اور غنائیت کا بہتر نمونہ ہیں۔

مَیں نے غالب کو میر پر ترجیح دے کر ایک بہت بڑا دعویٰ کیا ہے۔ خصوصاً اس لیے کہ غالب خود بھی میر کے کمال کے معترف ہیں مگر غالب کی غزل کے غائر مطالعے کے بعد ان کو اُردو کا بہترین غزل گو قرار دیئے بغیر چارہ نہیں۔

غزل اپنی تعمیر و ترکیب کے اعتبار سے نہایت خوشگوار امتزاج کی متقاضی ہے۔ لفظ و معنی کا حسین و لطیف پیوند جذبے کی سچائی اور ذوق کی لطافت خونِ جگر اور نورِ نظر کا امتزاج اور ایک خاص قسم کی نغمگی اور موسیقیت ایک اعلیٰ غزل کی خصوصیت ہے۔ غزل حُسن کا ایک ایسا نمونہ ہے جس میں ایک خفیف سی بے اعتدالی ناگوار محسوس ہونے لگتی ہے نہایت بے عیب تناسب اور موزونیت غزل کی ایک بنیادی صفت ہے اور اعتدال اور توازن اس کی خصوصیت۔

ایک اچھی غزل کی بڑی ظاہری خصوصیت یہ ہونی چاہیئے کہ وہ ساخت کے اعتبار سے متناسب ہو، علمائے فن نے غزل کی ساخت میں تعدادِ اشعار کو تعین اور محدود کرنے کی کوشش کی ہے اور غزل کی طوالت کو عیب قرار دیا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ غزل کا جسم ایک خاص صورت رکھتا ہے۔ جس کے حُسن کے لیے ہر دوسرے جسم کی طرح تناسب کا لحاظ ضروری ہے۔ غزل کے اشعار تعداد میں جب آٹھ نو سے بڑھ جاتے ہیں تو اس کے جسم میں ڈھیلا پن، بے ڈھنگا پن اور کھوکھلا پن پیدا ہو جاتا ہے، اور غزل کا جسم اپنے تناسب کو کھو بیٹھتا ہے اور غزل اپنے مرکزِ ثقل سے ہٹ جاتی ہے۔

غزل میں مرکزِ ثقل سے مراد وہ مرکزی جذبہ ہے جس سے غزل کی تحریک ہوتی ہے یادہ خیال جو غزل میں سب سے نمایاں ہوتا ہے اگرچہ مشاعرے کے رواج نے غزل کو میکانی عمل بنا دیا ہے اور اس کے لیے عموماً مصرعۂ طرح کے سوا کوئی خارجی تحریک ضروری نہیں سمجھی جاتی مگر اصل شاعری کسی سچی جذباتی

تحریک کے بغیر نمودار نہیں ہو سکتی ہے۔ اسی لیے سب بڑے غزل گوؤں کی غزل میں یہ نمایاں جذبہ یا مرکزی خیال جو اس غزل کی تخلیق کا باعث ہوتا ہے، صاف صاف نظر آجاتا ہے۔ یہ مرکزی جذبہ ہر اچھی غزل میں ضرور ہوتا ہے۔ باقی ساری لہریں اس مرکزی جذبے کے نقطۂ نظر سے غزل میں کم و بیش نمودار ہوتی ہیں۔ اس خاص پہلو سے غزل میں تعدادِ اشعار کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے ورنہ غزل کے مرکزی جذبے کا اثر بکھر جاتا ہے۔ قوافی کے تقاضے سے بعض اوقات متضاد اور بے آہنگ مضمون پیدا ہو جاتے ہیں یا کم از کم مرکزی جذبے کے بالمقابل دوسری لہریں اس بے ہنگم طریقے سے غزل میں جمع ہو جاتی ہیں کہ غزل کا سرچشمۂ تحریک بالکل غائب ہو جاتا ہے۔

غالب کی اُردو غزلیں عموماً نو یا دس اشعار کی ہوتی ہیں اس کی وجہ یہ کہ ان کی غزل کی داخلی شیرازہ بندی دوسرے شعرا کی غزل کی داخلی شیرازہ بندی سے بہتر ہے۔ ان کی غزل کا جسم موزوں اور متناسب ہے چنانچہ اسی تناسب اور موزونیت کی وجہ سے ان کی غزل کی داخلی خوبیاں بڑی خوبصورتی سے نمایاں ہو جاتی ہیں۔ ان کی غزل کا مرکزی جذبہ عموماً ساری غزل میں جاری و ساری رہتا ہے اور اس کا اثر غزل کی ریزہ خیالی کے باوجود زائل نہیں ہونے پاتا۔ ان کی غزل عموماً تجربہ کی آئینہ دار ہوتی ہے۔

غالب کے مقابلے میں میر کی غزل میں یہ عیب پایا جاتا ہے کہ ان کی بیشتر غزلیں طویل ہیں۔ میر کی بہت کم غزلیں ایسی ہیں جو نو یا دس اشعار سے کم ہوں گی۔ غالب کی چند غزلیں چودہ پندرہ اشعار تک پہنچتی ہوں گی۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ میر کی غزل کا جسم اکثر بوجھل اور بے ڈھنگا ہو جاتا ہے اور طویل غزل کے لیے زیادہ سے زیادہ قافیے لاتے ہیں۔ جس کے سبب ان کے بعض اشعار محض قافیے کے پاس سے لکھے گئے معلوم ہوتے ہیں۔ میر کی اس پُر گوئی سے ان کی غزل کو اکثر نقصان پہنچا ہے۔

اس طولِ کلام کے سبب میر کے کلام میں پست سے پست اشعار بھی آگئے ہیں جہاں جہاں غزل طویل ہوئی ہے۔ وہاں ان کی غزل پریشان خیالی کے قریب قریب پہنچ گئی ہے اور ان کے نشتر کوڑے کرکٹ کے انبار میں دب کر رہ گئے ہیں۔ یہاں یہ ضرور عرض کروں گا کہ میر ایک اعلیٰ درجے کے صنّاع کی حیثیت سے شاید اس خامی کا خود بھی احساس رکھتے تھے چنانچہ انہوں نے طولِ کلام کے عیب کو عموماً غنائیت سے دور کرنے کی کوشش کی ہے ان کی گیت نما غزلیں (طویل بحر میں) اس کے ثبوت میں پیش کی جا سکتی ہیں ان میں غزل کی طوالت کی تلافی بحر کے مخصوص ترنم سے کی گئی ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ علمائے شعر نے غزل کے اختصار اور تناسب پر جو اصرار کیا ہے اس میں فن کے بہت سے نکتے پوشیدہ ہیں۔ غزل میں اشعار کی تعداد کا غزل کی معنویت سے گہرا تعلق ہے۔ غزل میں اشعار کی کثرت مضمون کے بے مقصد اعادہ و تکرار کا باعث بن جاتی ہے۔ غزل کی طوالت کا اثر غزل کی ایمائیت پر بھی پڑتا ہے۔ میر کی لمبی غزلوں کو دیکھئے۔ ان میں ایمائیت بہت کم ہے وہ معاملات

عشق کے بیان میں صراحت اور تفصیل سے کام لیتے ہیں۔

غزل میں ایما و اجمال سے جو لطف پیدا ہو سکتا ہے اس سے ان کی غزل محروم ہو جاتی ہے۔

میر کی اس غزل کا تجزیہ کیجیے جس کا مطلع ذیل میں درج کیا جاتا ہے ؎

کیا پوچھتے ہو عاشق راتوں کو کیا کرے ہے　　گاہے بُکا کرے ہے گاہے دعا کرے ہے

اس غزل میں اچھے اشعار کی کمی نہیں مگر تکرار اور صراحت نے اس کی نشتریت کو بے حد کمزور کر دیا ہے اور ہر چند مقطع میں رمز و ایما کا اعلان کیا ہے مگر غزل میں ایمائیت کی خاصی کمی ہے۔ یہ کمزوری بھی درحقیقت عدم تناسب کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔

غالب کی غزل میں طولِ کلام کا عیب بہت کم ہے۔ اسی طرح ان کی غزل میں بڑی ایمائیت ہے۔ میر کی مختصر بحروں والی غزلیں عموماً مختصر ہیں اور ان میں میر یکتا ہے۔ غالب ان تک نہیں پہنچ سکے۔ وہ اپنی ان غزلوں میں تغزّل کے سدرۃ المنتہیٰ تک پہنچے ہیں ان میں غزل کا جسم بجد انہیں ہونے پاتا ہلکا پھلکا بقامت کم بقیمت اہم۔ رنگا رنگ مضامین و معانی ان سے نکلتے ہیں۔

غزل کی شیرازہ بندی میں قافیہ و ردیف کا بڑا حصہ ہے۔ غالب نے ردیف کے معاملے میں بھی تناسب اور اعتدال کا بڑا خیال رکھا ہے۔ ان کی ردیف میں وہ بے ضرورت دھماچوکڑی اور ہیجان موجود نہیں جو غالب کے زمانے کی غزل میں عموماً پایا جاتا ہے۔

شاہ نصیر، ذوق، ظفر حتیٰ کہ مومن بھی لمبی ردیفوں کے ذریعے مشاعرے کے اجتماع کو متاثر کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں اجتماعی رقص کی سُر تال کا احساس پیدا ہو جاتا ہے جو غزل کی لطیف افسردگی اور حکیمانہ دردمندی کے منافی ہے ؎

اک آفتِ زماں ہے یہ میرؔ عشق پیشہ　　پردے میں اپنے مطلب سارے ادا کرے ہے

ظفر کی غزل کا یہ شعر دیکھیے اور اس کی ردیف پر غور کیجیے اور اپنے خلوت کدے میں بیٹھ کر اس کو بار بار دہرائیے ؎

کرتے ہیں یہ لطف و عنایت منہ کے ہیں یہ میٹھے نہایت
دل میں بھرا ہے ان کے ستم یہ کس کے ہوئے ہیں کس کے ہونگے

"یہ کس کے ہوئے ہیں، کس کے ہوں گے" یہ ردیف بار بار آتی ہے اس کی تکرار کی اشتعال انگیزی اور دھماچوکڑی غزل کے سکون اور وقار کے لیے بے حد مضر ہے، ایک اور غزل ملاحظہ ہو ؎

بلا سے جاہ و حشم ہو تو ہو نہ ہو تو نہ ہو　　نہیں ہے ہم کو بھی غم ہو تو ہو نہ ہو تو نہ ہو

یہ ردیف کتنی دماغ پاش اور تہلکہ مچا دینے والی ہے حالانکہ غزل کا مضمون اس کا متحمل نہیں۔

ذوق اور مومن کی بہت سی غزلوں میں اس قسم کی ردیف بندی موجود ہے۔ میر اس بدمزاقی کے

روادار نہیں۔ ان کی ردیفیں ان کی شاعری کے پیغام سے ہم آہنگ ہیں۔ ان کی ردیف ان کے عام طرزِ اظہار —— یعنی بول چال کے انداز —— سے ہم آہنگ ہے۔

غالب نے اس معاملے میں میر سے بھی زیادہ حسنِ ذوق کا ثبوت دیا ہے۔ ان کی ردیفیں، ان کی غزل کے مرکزی خیال کی شیرازہ بندی کرتی ہیں۔ غزل کی خوبی یہ ہے کہ اس میں ریزہ خیالی کے باوجود ریمیں کاری کا انداز ایسا ہو کہ مجموعی وحدت اور تناسب کو کوئی نقصان نہ پہنچے اور چیزوں کے علاوہ ردیف بھی اس معاملے میں مددگار ہوتی ہے۔ غالب کی ایک اور غزل دیکھئے جس کا مطلع یہ ہے:

حسن غمزے کی کشاکش سے چھٹا میرے بعد　　　بارے آرام سے ہیں اہلِ جفا میرے بعد

اس غزل میں مرکزی جذبہ "میرے بعد" کے عنوان سے شروع ہوتا ہے۔ شاعر نے ردیف ایسی اختیار کی ہے کہ غزل کا کوئی شعر اس مرکزی جذبے کی گرفت سے باہر نکل نہیں سکا۔ ایک اور غزل دیکھئے جس کا مطلع یہ ہے ؎

لازم تھا کہ دیکھو مرا رستا کوئی دن اور　　　تنہا گئے کیوں اب رہو تنہا کوئی دن اور

اس میں کوئی دن اور —— کوئی دن اور کی تکرار مرثیہ کی غم انگیزی بلکہ فریاد کا کتنا موثر احساس دلاتی ہے اور اس سے مختلف اشعار کی کتنی اچھی شیرازہ بندی ہوتی ہے۔

غالب نے قافیے سے ردیف نکالنے کی بہت کم کوشش کی ہے۔ اور یہ ان کے حسنِ ذوق کا بین ثبوت ہے کیونکہ ایسی ردیفیں بہری اور گونگی ہوتی ہیں۔ غالب قوافی کے معاملے میں بھی انتخابیت کے اصول پر عموماً کاربند ہیں۔ اس کے ثبوت اور تشریح کے لیے ذوق اور داغ کے قوافی کا غالب کے قافیوں سے موازنہ کیجیے۔ دونوں صورتوں میں یہ ظاہر ہوگا کہ عموماً ذوق اور داغ کے قافیے کسی مرکزی جذبے سے ہم آہنگی کی بنا پر منتخب نہیں ہوئے بلکہ ہر قافیہ ایک نئے مضمون کی داغ بیل ڈال رہا ہے۔ قافیہ غزل کی معنوی شیرازہ بندی میں معاون نہیں۔ طوالت کی طرح قوافی کی یہ پریشانی بھی اس راز کا اظہار کرتی ہے کہ شاعر کی غزل جذباتی تحریک سے محروم ہے ورنہ وہ اپنے جذبے کی لہروں کے مطابق قوافی کا انتخاب کرتا یعنی ایسے قافیوں کا انتخاب کرتا جو اس کے اصل جذبے کی ترجمانی کے لیے مناسب مضمون کی بنیاد بن سکتے۔

غالب کی غزل کی ظاہری خصوصیتوں کے تذکرے کے بعد اب ان کی غزل کی چند معنوی خصوصیتوں کا ذکر کیا جاتا ہے جن کی وجہ سے ان کی غزل کو نہ صرف قبولِ عام حاصل ہے بلکہ ان کی غزل کو عظمت اور ابدیت بھی حاصل ہوئی ہے۔ ہر غزل گو کی غزل سے ایک خاص لہجے اور نوا کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ نوا ہی اکثر غزل کے لیے کشش یا گرانی کا سبب بنتی ہے۔ غزل کے اس خاص پہلو کا تعلق مواد سے بھی ہے اور لہجے سے بھی کیونکہ یہی دونوں عناصر مل کر کسی غزل گو کی غزل میں ایک خاص نوا ادا کرنے کے ذمہ دار ہوتے ہیں۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ میر کی غزل کی خُو بُو غالب کی غزل کی خُو بُو سے مختلف

ہے۔ غالب کی غزل کی خوشبو داغ اور حسرت کی خوشبو سے جدا ہے۔

کسی غزل گو کے دیوانِ غزل کا جب ہم گہرا مطالعہ کرتے ہیں تو علاوہ اس کے پیغام یا انفرادی مضامین کے ہمارے ذہن میں ایک خاص تصویر کے نقوش نمایاں ہوتے جاتے ہیں — یہ تصویر اس کی اصلی شخصیت سے الگ سی ہوتی ہے یعنی جو وہ تھا وہ نہیں بلکہ وہ اپنے تصور یا ذہن میں اپنے آپ کو جو سمجھتا تھا یا بننا چاہتا تھا اس کا نقشہ قائم ہوتا جاتا ہے۔ نظیر اکبر آبادی، میر تقی، غالب، خیام اور حافظ سب کی وہ تصویر کھینچی جا سکتی ہے جو خود ان شاعروں کو ذہنی طور پر مرغوب تھی۔

ہر شاعر —— خصوصاً ہر غزل گو کی غزل میں ہم کو ایک نیا انسان ملتا ہے جو اس انسان سے مختلف اور الگ فرد ہوتا ہے جسے ہم اس کی خارجی زندگی میں دیکھتے ہیں۔ اس نئے انسان کی خوشبو اس کی غزل کے لہجے اور مضامین کے پرتو سے واضح ہوتی ہے۔

میر کی غزل میں ایک تکیہ نشیں درویش کی تصویر ہمارے سامنے آتی ہے جو اپنے خانقاہی دوستوں کی مجلس میں ان کے ہم رنگ عام مگر درد مندانہ لہجے میں باتیں کرتا ہے۔ میر کی شاعری اور غزل میں تکیے کی ساری فضا پائی جاتی ہے، وہی لہجے کی شکست - - - - - - - - - - - - - - - - - - - منکسر المزاجی کبھی کبھی تعلی کبھی لمبی باتیں، زندگی کے وہی پہلو جن پر تکیوں اور خانقاہوں میں بات چیت ہوتی رہتی ہے کچھ عارفانہ ترنگ، کچھ بے ثباتی کا گہرا نقش، وجد و بے خودی کا عالم، سماع و موسیقی کے انداز، میر کی غزل میں اسی قسم کا ایک انسان بولتا چالتا سنائی دے رہا ہے۔

شہروں ملکوں میں جو یہ میر کہاتا ہے میاں دیدنی ہے یہ بہت کم نظر آتا ہے میاں
ہو کے عاشق ترے جان و دل و دیں کھو بیٹھے جیسا کرتا ہے کوئی ویسا ہی پاتا ہے میاں
جوشِ غم اٹھنے سے اک آندھی چلی آتی ہے یاں خاک سی منہ پر مرے اسوقت اڑی جاتی ہے یاں

نظیر کی شاعری میں بھی ایک زندہ دل جہاں گرد جہاں گشت قلندر کی تصویر ملتی ہے جسے میلوں ٹھیلوں میں جانے کا اکثر اتفاق ہوتا رہتا ہے۔

غالب کی غزل میں ایک عیش دوست مگر سخت کوش امیر زادے کی تصویر ہمیں ملتی ہے جسے زندگی سے محبت ہے۔ یہ امیر زادہ عیش دوست ہونے کے باوجود خوش مذاق بھی ہے۔ مگر اس کوچے میں وہ اعلیٰ پسند ہے اور عظمت کا دلدادہ ہے۔ رند مشرب ہے مگر منع و دستور کو قید کی حد تک نباہنا چاہتا ہے۔ اس کی ہر بات میں ذہانت اور ذہن کی شوخی پائی جاتی ہے۔ زندگی سے گہری دلچسپی رکھتا ہے زندگی کا جو رخ ہو اس سے گہرا شغف رکھتا ہے۔ خوشی سے بھی اور غم سے بھی، کیونکہ یہ دونوں زندگی کے دو رخ ہیں۔

○

غالب کی تصویر آفرینی

تصویر آفرینی ـــــ یہ مَیں نے امیجری کا ترجمہ کیا ہے۔ امیجری سے مراد وہ تصویر آفرینی ہے جو محسوس اشیا کو لفظوں کی مدد سے چشمِ خیال کے سامنے یوں لے آتی ہے گویا برای العین مشاہدہ کیا جارہا ہے۔ مگر یہ تصویر آفرینی کسی خارجی تحریک سے یا بالارادہ نہیں ہوتی بلکہ اظہار کے دوران میں مزید توضیح یا تزئین کی خاطر تخیل کے اندر سے کسی منصوبے یا ارادے کے بغیر اُبھر آتی ہے۔ اور یہی چیز اس کو ڈسکرپشن یا وصف الحال سے جدا کرتی ہے۔

کہا گیا ہے کہ شاعری کے قماش میں مصوری اور موسیقی کو تانے بانے کی حیثیت حاصل ہے۔ شاعری میں اگر تصویریت یعنی زائد توضیحی تصویریں نہ ہوں تو شاعری بے رنگ ہو جاتی ہے۔ شاعر دراصل تصویر ساز ہی ہوتا ہے، موسیقی کا نمبر مصوری کے بعد آتا ہے کیونکہ موسیقی یا غنا تو بدون الفاظ بھی ممکن ہے اور محض واتریں کسی کو شاعر نہیں بنا سکتیں۔

شاعرانہ تصویریں اپنے ظہور کے لیے کسی تشبیہ یا استعارے یا صفت کی محتاج ہوتی ہیں اور انہی کے پیچ در پیچ عمل سے شاعری کی سطح کو اس طرح رنگین کرتی رہتی ہیں کہ یہ تصاویر بذاتِ خود ایک وسیع مرقع بن جاتی ہیں۔ شاعر کے افکار و مضامین کی پہلی صف کے عقب میں احساسات و جذبات کی مختلف النوع اور مستقل قطاریں استوار ہوتی رہتی ہیں اور شاعری کا یہ وہ مواد ہوتا ہے جو شاعر کے افکار کے "پسِ دیوار" اپنا کام دیتا ہے۔ یہ شاعر کے دشعوری طور پر ظاہر کئے ہوئے) رجحانات سے زیادہ یقینی اور قطعی ہوتا ہے۔ اس کی امداد سے شاعر کے ذوق اور میلان کے تنوّعات کا صحیح علم ہو سکتا ہے اور اس سے شاعر کے ذہن و نفس کا مطالعہ ممکن ہو جاتا ہے۔ اس کے آئینے میں شاعر کا اصلی چہرہ نظر آ جاتا ہے۔ شاعر اپنی شاعری کے پردے میں اپنی ذات کو چھپانا بھی چاہتا ہو تب بھی اخفائے ذات کی کوئی کوشش کامیاب نہیں ہو سکتی۔ کیونکہ اس کی تصویریں اس کو بے نقاب کرنے کے لیے کافی ہیں۔ اسی لئے کہا گیا ہے کہ شاعر کو اس کی لفظی تصویروں میں تلاش کرو کیونکہ اس کی دریافت کا بڑا ذریعہ اس کی تصویریں ہیں۔ آئیے اس آئینے میں غالب کی تمثال پر نظر ڈالیں۔

غالب ایک کامیاب مصورِ جذبات ہیں اور انہوں نے معاملہ بندی کا ایک مخصوص انداز پیدا

کیا ہے ــــ معاملہ بندی سے مراد معاملاتِ محبت کا بیان ہے۔ معاملات میں محبوب سے میل جول، اس سے بات چیت گلہ شکوہ، اس کے حسن اور اس کے انداز و ادا کا براہِ راست بیان ہی نہیں، خود محبوب سے اس کی اداؤں کا ذکر اور تذکرہ ــــ یہ سب چیزیں شامل ہیں۔ معاملہ میں داخلی تاثر نہیں، خارجی وصف الحال اہمیت رکھتا ہے۔ غالب کے یہاں معاملہ بندی کی ایک خاص صورت موجود ہے۔ جس کی گفتگو کا یہ موقع نہیں۔ مجھے یہاں صرف یہ عرض کرنا ہے کہ غالب کے ذہن کا رُخ ٹھوس سے مجرّد کی طرف ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ غالب کے ذہن کا فکری رجحان اس کے باقی رجحانات پر غالب ہے۔ غالب مادی زندگی کے ذوق سے جتنے بھی سرشار کیوں نہ ہوں، اپنے فن اور تفکر میں وہ مادے سے تجریدی کیفیتوں کی طرف بڑھتے نظر آتے ہیں۔ ان کی دیدہ وری اور ہنرمندی ان کو مادیات سے حقائق اور تصوریات کی طرف لے جاتی ہے۔ وہ متفکر شاعر ہیں اور متفکر اس معنی میں کہ "خالص فکر" ان کی منزلِ مقصود ہے۔ وہ اپنے شاعرانہ عمل میں جب بھی رفعت طلب ہوتے ہیں زمینی ماحول سے اڑ کر فضائے علوی یا فضائے تجرید کی طرف بڑھنا چاہتے ہیں۔

میں نے غالب کی اس ذہنی سمت کا پتہ چلانے کے لیے ان کی لفظی تصویروں پر سرسری سی نظر ڈالی ہے۔ یوں تو غالب کی تصویروں میں وصفیہ مواد بھی مل جاتا ہے .. اور اس کے ثبوت میں بہت سے اشعار بھی پیش کیے جا سکتے ہیں مگر میں نے اس غرض کے لیے جو گراف تیار کیے ہیں ان میں مجھے غالب؛ وجدانی کیفیتی، تصوری اور تجریدی آدمی معلوم ہوتے ہیں ـ

اس کے ثبوت میں بغرضِ اختصار میں غالب کی ایک غزل پیش کرتا ہوں۔

ممکن نہیں کہ بھول کے بھی آرمیدہ ہوں — میں دشتِ غم میں آہوئے صیّاد دیدہ ہوں

اس شعر کے دوسرے مصرعے میں جو تصویر ہے بظاہر VISUAL (مبصَر) معلوم ہوتی ہے، مگر یہ ظاہر ہے کہ دشت اور آہو اور صیاد کے باوجود اصل تصویر اس کیفیت کی مقصود ہے جو صیاد دیدہ آہو کی ہونی چاہیے۔ یہ کیفیت مرئی نہیں اس کا صرف قیاس کیا جا سکتا ہے۔

ہوں دردمند جبر ہو یا اختیار ہو — گہ نالۂ کشیدہ گہ اشکِ چکیدہ ہوں

ہرگز کسی کے دل میں نہیں ہے مری جگہ — یعنی کلام نغز و لے ناچشیدہ ہوں

مئے ناچشیدہ میں موہوم اور معدوم کے درمیانی فاصلے تقریباً مٹ گئے ہیں۔

ہوں گرمیٔ نشاطِ تصور سے نغمہ سنج — میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں

اس شعر میں مجسم اور محسوس کی مدد سے موہوم اور معدوم کا تصور دلایا ہے۔

ہیں چشمِ واکشادہ و گلشن نظر فریب — لیکن عبث کہ شبنمِ خورشید دیدہ ہوں

اس شعر میں بھی ذہن کا رُخ محسوس سے موہوم و معدوم کی جانب ہے۔

ان مثالوں سے یہ نہ سمجھ لیا جائے کہ غالب کی مصوری میں VISUAL اور محسوس اشیاء موجود ہی نہیں۔ کہنا صرف یہ ہے کہ غالب کا ذہن ان محسوسات کی تصویر کو مقصود نہیں سمجھتا۔ وہ ان کے اشارے سے ایک ایسی فضا پیدا کرتا ہے یا ایسے معانی کی رہنمائی کرتا ہے جو فکری ہیں جن کو تصور یا ادراک سے سمجھا جا سکتا ہے، حواس سے محسوس نہیں کیا جا سکتا۔

میں اس نکتے کی مزید تشریح کے لیے میر تقی میر کے کلام سے چند مثالیں پیش کر کے یہ واضح کر سکوں گا کہ میر کا ذہنی رُخ محسوسات (حواس میں آنے والی چیزوں) کی طرف ہے۔ وہ معاملات اور کیفیات دونوں کی توضیح کے لیے جب امیجری لاتے ہیں تو ان کی IMAGES بالکل ٹھوس اور قطعی جسم و جان رکھنے والی ہوتی ہیں۔

خوبیٔ رو دہ چشم سے آنکھیں لگ گئیں　　پلکوں کی صف کو دیکھ کر بھیڑیں سرک گئیں

اس شعر کے دوسرے مصرعے میں عجیب قسم کی مرکب تصویر ہے جو سراپا محسوس ہے۔ عام مشاہدہ ہے کہ بھیڑیں خوف کے موقع پر گھبرا کر سب کی سب ایک سمت سرک کر خوف کو ٹالنے کی کوشش کیا کرتی ہیں۔ تصویر میں کیفیت بھی ہے اور مشاہدہ بھی واضح ہے۔

ترچھی نگاہیں پلکیں پھریں اس کی پھر پھریں　　سو فوجیں جو دو دستہ کھڑی تھیں ٹھٹک گئیں
چلتے سمندِ ناز کی شوخی کو اس کی دیکھ　　گھوڑوں کی باگیں دستِ پہ سے چک گئیں
محبت نے شاید کہ دی دل کو آگ　　دھواں سا ہے کچھ اس نگر کی طرف
اب فائدہ سراغ سے بلبل کے باغباں؟　　اطرافِ باغ ہو نگے پڑے مشتِ پر کہیں
شد ہے گھر کی بھی شعلۂ آواز　　دود کچھ آشیاں سے اٹھتا ہے
اس کے کوچے سے جو اٹھ اہلِ وفا جاتے ہیں　　تا نظر کام کرے رو بقفا جاتے ہیں

ان سب اشعار میں حالات یا کیفیات کو روشن کرنے کے لیے جو تصویریں وارد ہوتی ہیں وہ قطعی ٹھوس اور ہماری مشاہداتی حس یا تصویر کے لیے صد درجہ تسلی بخش ہیں۔ میر کا ذہن عموماً مجردات اور موہومات سے ٹھوس محسوسات کی طرف سفر کرتا دکھائی دیتا ہے۔ میر کا زمینی مشاہدہ اور زمینی شوق ان کو زمین سے متعلق رکھتا ہے۔ ان کے برعکس غالب اپنے زمینی شوق سے باوجود "سرحدِ ادراک سے پرے" کی دنیا کی طرف بڑھتے ہیں۔ ان کی زمینی رُخ والی تصویریں بھی ذہن کو تجرید کی رفعت اور موہومیت کی طرف لے جاتی ہیں۔

غالب عہدِ مغلیہ کی فارسی شاعری سے (جیسا کہ معلوم ہے) بے حد اثر پذیر تھے۔ اکبری جہانگیری دور کے شعرا (ماسوا نظیری کے) واضح تصویر آفرینی سے کم دلچسپی رکھتے تھے۔ وہ تصویر سے زیادہ تاثر کی شدت میں اعتقاد رکھتے تھے۔ اس لیے محسوس تصویریں ان کو بے مزہ معلوم ہوتی تھیں۔ عرفی کی جوشیلی

اور مشتعل طبیعت حقیقت سے مطمئن نہ تھی ۔ اسی لئے وہ اپنی دنیا سے بیزار ہو کر بے جان چیزوں کے پتلے بنا بنا کر..... ان میں روح پھونکتے رہتے تھے ۔ فیضی اپنے رنگِ خاص میں محسوسات سے گریزاں تھے مگر ان سب تفصیلات کا یہ موقعہ نہیں ۔ غالب بھی اس دور کی ہیجانی شاعری سے متاثر ہوئے جو دورِ مغلیہ کے آخر تک عزت کی نظر سے دیکھی جاتی رہی ۔ ایک آدھ مثال دیکھئے ۔ اس دور میں واضح تصویر سازی کے بجائے مبہم ذرائع سے فائدہ اٹھایا جاتا تھا ۔ غالب کے یہاں بھی یہی ہے مثلاً تعداد کے ذریعے مبالغہ کرنا شاعروں کی عام عادت تھی مثلاً

دوڑے ہے پھر ہر ایک گل و لالہ پر خیال — صد گلستاں نگاہ کا ساماں کئے ہوئے

پھر پرسشِ جراحتِ دل کو چلا ہے عشق — سامانِ صد ہزار نمک داں کئے ہوئے

تصویریت کا یہ انداز مبالغہ بعض ایسی اشیاء کے ذکر سے موثر بنایا گیا ہے جو شدت افراط اور وسعت کی نمائندگی کرتی ہیں مثلاً لفظ طوفان سے

اے عندلیب یک کفِ خس بہرِ آشیاں — طوفانِ آمد آمدِ فصلِ بہار ہے

اس شعر میں طوفان ایک مرئی چیز ہے جس سے تصویر کو مدد ملی ہے ۔ مگر مبالغے سے کام لے کر تصویر کو مجسم کرنے کی بجائے خیالی کر دیا گیا ہے ۔

بعض اوقات تصویر کے دونوں رُخ محسوس ہیں لیکن تصویر پھر بھی تصوری ہے حقیقی نہیں ۔

تمثال میں تیری ہے وہ شوخی کہ بصد شوق — آئینہ باندازِ گل آغوش کشا ہے

ظاہر ہے کہ آئینہ لاکھ آغوش کشائی کرے ، پھر بھی وہ آغوش سے محروم ہے ۔

قمری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ — اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے

قمری کو کفِ خاکستر کہنا ٹھیک مگر بلبل کو قفسِ رنگ کہہ کر تصویریت کو ٹھوس حقیقتوں سے دُور لے جایا گیا ہے ۔

غالب کی IMAGERY کی بحث بے حد دلچسپ ہے مگر اس مختصر مضمون میں اس کے تفصیلی مطالعے کی گنجائش نہیں ۔ غالب کی چند ذہنی کیفیتیں بہرطور واضح ہیں ۔ اوّل ۔ تقلیل الفاظ کی سعی یعنی تصویروں کو سمیٹ کر پیش کرنا ۔ ان کا ذہن میر سے مختلف ہے جو جزئیات کے پھیلاؤ سے میں عظمت خاص حاصل کرتا ہے ۔ مگر غالب وسعت المحال میں بھی پھیلاؤ سے بچتے ہیں ۔ مثلاً

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا — بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

بجلی اک کوند گئی ——— بجلی کے مانند آنکھوں کے آگے آ کے وہ جھٹ سے غائب ہو گئے یہاں غالب نے ساری بات "کوند گئی" کہہ کر ادا کر دی ہے اور سمٹنے کی یہ خواہش غالب کے ذہن کی ایک عام حالت ہے ۔

غالب کی دوسری ذہنی کیفیت "غیر معمولی" کی جستجو اور آرزو ہے ۔ اس لیے وہ معمولی تشبیہات سے دامن بچا کر چلتے ہیں ۔ اس کوشش میں وہ عام فہم حقیقتوں سے دُور چلے جاتے ہیں اور رفع کی تخلیق میں گرفتار ہو جاتے ہیں ۔

غالب کے ذہن کی تیسری کیفیت ان کا یہ احساس ہے کہ میں "دیدہ ور ہوں" لہٰذا ژرف نگاہی، دِقّت، پیچیدہ بیانی اور فکری تعمق ان کا خاص رجحان بن گیا ہے ۔ یہ ان کی تصویر سازی میں بھی ظاہر ہوا ہے ۔ اور وصفِ الحال میں بھی ۔

محسوس ہوتا ہے کہ غالب کی ان ذہنی خصوصیات نے ان کی تصویر سازی کو جہاں انفرادیت اور ندرت بخشی ہے وہاں ان کے "عالمِ تصویر" کی جلوہ گری پر کچھ پہرے بھی بٹھا دیئے ہیں ۔ مقابلہ و موازنہ کچھ اچھی عادت نہیں مگر میر کی تصاویر میں جو وسعت ہے اس سے ان کے حق میں یہ کہا جا سکتا ہے کہ وہ مشاہدات کے وسیع تر رقبے کے ناظر اور مبصّر تھے ۔ جو اگرچہ غالب کی دسترس سے باہر نہ تھا مگر غالب نے اپنے ذہنی رجحان کی وجہ سے اس کو اپنے لیے قابلِ اعتنا خیال نہیں کیا ۔



غالب کا تصورِ فن

فن کے بارے میں چند اہم سوالات یہ ہیں؟

فن کی ماہیت کیا ہے؟ فن کوئی الہامی سلسلۂ اظہار ہے یا ریاضت و محنت کا مظاہرہ؟ فن اگر تخلیق حسن کا نام ہے تو پھر یہ حسن کیا ہے؟ کیا حسن کسی شے میں ہے یا ناظر کے اپنے ہی کسی جذبہ کا خارجی انعکاس ہے؟ اسی طرح ایک سوال یہ بھی ہے کہ فن کار کسی مخصوص مزاج اور نفسیت کا مالک ہوتا ہے یا وہ بھی ایک عام آدمی ہوتا ہے اور بالآخر یہ کہ فن کا کمال اور منتہا کیا ہے؟ ان سب سوالوں کے جواب غالب کے یہاں مل جاتے ہیں مگر اشاروں میں۔ اوّل۔ غالب سخن کو ایک الہامی چیز مانتے ہیں ؎

آتے ہیں غیب سے یہ مضامیں خیال میں　　　غالب صریرِ خامہ نوائے سروش ہے

بعض نافہم نہیں سمجھ سکتے کہ شاعر کو یہ "تیز ابی منطق" کہاں سے ملی۔ غافل ز رشحۂ یک فیض است که سبزه را دمیدن و نهال را سر کشیدن و میوه را رسیدن و لب را زمزمه آفریدن آموخت"۔ مضامین کے سرچشمے غالب کے نزدیک اتنے دُور اور اتنے گہرے ہیں کہ ان تک روح القدس کی رسائی بھی مشکل ہے۔ یہ شاعری کا الہامی نظریہ ہے اور شاعری یا سخن کو الہام ماننا کوئی نئی بات نہیں۔ تنقید کے ہر دور میں مشرق و مغرب دونوں میں شعر و الہام کے رابطوں کو ماننے والے لوگ موجود رہے ہیں۔ اور غالب بھی اس معاملے میں اپنی پیش رووں کے ہم نوا ہیں لیکن محض اس دریافت سے غالب کے لیے کوئی وجہ ترجیح یا خصوصیت کی نہیں نکلتی —— ان کی خصوصیت اس بات میں ہے کہ انہوں نے فن کے متعلق قدرے انوکھا مگر مربوط نظام تصور پیش کیا ہے۔ ایک اہم سوال یہ ہے کہ تخلیقی جذبہ کیوں پیدا ہوتا ہے اور کہاں سے ابھرتا ہے؟ —— غالب کے نزدیک اس کی غور کا منبع دلِ گداختہ بھی ہے اور خرد بھی۔ ان کا خیال ہے سخن کے لیے جوہرِ اندیشہ اور خونِ دل دونوں کی ضرورت ہے —— مگر یہ یاد رہے کہ ابتدا میں فن کی ذمے داری دلِ گداختہ پر ہے اور انتہا میں اس کی تکمیل کا ضامن اندیشہ ہے جس سے مراد تعقل اور تخیل ہے۔ شعر کے سلسلے میں جذبہ و خرد کا یہ اجتماع قدرے نیا تصور ہے۔

جذبہ و احساس کے بارے میں غالب کا یہ شعر خاصا مشہور ہے۔

حسنِ فروغِ شمعِ سخن دُور ہے اسدؔ　　　پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

مگر یہ خونِ دل یا دلِ گداختہ کیا چیز ہے؟ کیا یہ محض عمومی داخلی جذبہ ہے جو خود بخود فن کی تخلیق کرتا رہتا ہے یا یہ بھی کسی اور چیز کا محتاج اور پابند ہے؟ غالب کا کلام یہ ظاہر کرتا ہے کہ تخلیقِ فن کا جذبہ بے لگام، غیر مغلوب، ایک طرفہ اور خودکار نہیں ہوتا بلکہ ایک تماشادوست اور نیاز پرست صلاحیت ہے نفسِ انسانی کی، یہی حسن کے لیے ایک مرکزِ انعکاس ہے۔ نفس کی یہ صلاحیت حسن کی جویندہ رہتی ہے۔ مرزا کے کلام میں حسن ایک معنی خیز اصطلاح ہے جو کل زندگی کی قائم مقام ہے۔ حسن کی آرزو جذبے کا موضوع بھی ہے اور اس کا منبع بھی۔ اس معنی میں جذبہ بھی حسن ہی کی ایک شکل ہے یہ خیال بھی ہے اور عمل بھی، ابتدا بھی ہے اور انتہا بھی! حسن اپنی وسعتوں میں خیر بھی ہے اور حق بھی، یہ تماشا بھی ہے اور تماشائی بھی، یہاں پہنچ کر جذبہ اور حسن ایک ہی چیز بن جاتے ہیں ؎

جلوہ از بسکہ تقاضائے نگہ کرتا ہے جوہرِ آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

اب بات بڑی مشکل ہو گئی — اور وہ یوں کہ حسن ایک کھلی حقیقت مانی جا رہی ہے — یعنی ہم جس شے کو دل اور دلِ گداختہ سمجھ رہے تھے وہ حسن ہی کا انعکاس نکلا — اسی لیے غالب ہر موقع پر دل کو آئینے سے تشبیہہ دیتے ہیں۔ یہ دل حسن کے انعکاس کا مرکز ہے اور حسن کا خالق بھی ؎

از مہر تا بہ ذرہ دل و دل ہے آئینہ طوطی کو شش جہت سے مقابل ہے آئینہ

اسی وجہ سے غالب مجنوں کے اضطراب کو چشمک ہائے لیلیٰ سے جدا نہیں سمجھتے اور ان کے نزدیک حقیقۃ الحقائق حسن ہے۔ جذبۂ عشق اور تخلیقِ فن سب اس کے نتیجے اور مظاہر ہیں مگر دوسری طرف حسن کوئی مستقل قدر نہیں۔ یہ دل ہی کے رنگا رنگ انعکاسات کا پرتو ہے۔ اس کا کوئی ایک روپ نہیں۔ "ذرہ ذرہ ساغرِ میخانۂ نیرنگ ہے"۔ گلِ نغمہ ہو یا پردۂ ساز، موجِ نکہت ہو یا شاعر کی نوائے رنگیں، سب کے سب حسنِ مطلق کے روپ ہیں۔ "ہے رنگِ لالہ و گل و نسریں جدا جدا"۔ ان سب سے بہار کا اثبات ہوتا ہے اور حسن کی یہ رنگا رنگی منحصر ہے قلبِ انسانی کے اس گوناگوں ردِ عمل پر جو خالقِ حسن بھی ہے اور حسن کا نیاز مند اور طلبگار بھی۔

اس سے یہ ظاہر ہوا کہ فن کی تخلیق دل کے معجزات میں سے ہے جو حسن و عشق دونوں کا مرکز و مظہر ہے۔ یہ بات بھی خاص توجہ کے لائق ہے کہ غالب کے نزدیک فن کی تکمیل محض تحریکِ حسن یا جذبۂ ادراکِ حسن سے نہیں ہو سکتی، اس کے لیے تعقل اور تفکر کی رفاقت کی بھی ضرورت ہے۔ فن معنیٔ خاص کا محتاج ہے اور معنی کا تعلق محض جمالیاتی احساس سے نہیں۔ اس کے لیے اندیشہ و فکر کی رفاقت ضروری ہے۔ غالب نے فن کاری کے کمال کے لیے اسی لیے دیدہ وری کی اصطلاح وضع کی ہے۔ دیدہ ور صرف وہی نہیں جو تعقل کی خشک بصیرت رکھنے والا ہو بلکہ وہ بھی ہے جسے ذرے ذرے میں حسن نظر آئے، وہ دلِ سنگ کے اندر بھی بتانِ آذری کا رقص دیکھ سکے۔

غالب، سخن یعنی فن کو اندیشہ و عقل کے بغیر کامل نہیں سمجھتے۔

سخن گرچہ گنجینۂ گوہر است   خرد را و لے تابشِ دیگر است

اس تمام گفتگو کا خلاصہ یہ نکلتا ہے کہ غالب نے جہاں فن کو ایک الہامی چیز قرار دیا ہے وہاں الہامیت کی حدود کچھ اس طرح مقرر کر دی ہیں کہ اس میں شعور اور تعقّل کو بھی ایک بڑا مقام مل جاتا ہے ــــ عام طور سے یہ خیال پھیلا ہوا ہے کہ فن کی بنیاد محض جذبات پر ہے ــــ مگر غالب کے نظریے ادراکِ حُسن کو مظاہرِ خارجی سے وابستہ کر کے مظاہر کے عقلی عرفان کو فن کی معراج سمجھتے ہیں۔ غالب نے فن کے لیے جذبہ و عقل کا امتزاج ضروری خیال کیا ہے اور غالب جیسے مفکّر سے یہ بات کوئی بعید بھی معلوم نہیں ہوتی ــــ ان کے نزدیک فن نور بھی ہے شعلہ بھی ــــ اس میں روشنی گرمی دونوں ہیں اور جب تک کسی پُراسرار طریق سے یہ دونوں فن میں گھل مل نہ جائیں اس وقت تک فن کی تکمیل ممکن نہیں اور جب وہ یہ فرماتے ہیں ؎

حسنِ فروغِ شمعِ سخن دُور ہے اسد

تو گویا سخن کو ایک نورانی چیز بتا رہے ہیں۔ اور جب وہ یہ کہتے ہیں ؎

عرض کیجیے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں

تو اس میں جذبے کی گرمی کو ایک بنیادی عنصر تسلیم کر رہے ہیں۔ یہ تو میں نہیں کہہ سکتا کہ غالب اور اقبال کے تصورِ جمال یا جلال میں غیر معمولی مماثلت ہے مگر یہ ضرور محسوس ہوتا ہے کہ سخن کے لیے نور کی شفاف پاکیزگی اور شعلے کی شدید گرمی کا تصوّر ایک دوسرے رنگ میں جمال یا جلال ہی ہے۔ وہ فنکار کو آتش نفس بھی کہتے ہیں اور دیدہ ور بھی۔ فن کے بارے میں عام خیال یہ ہے کہ فلسفی فنکار نہیں ہوتا یا کم از کم فلسفہ و فن کا اجتماع آسان نہیں مگر غالب کا تصور یہ معلوم ہوتا ہے کہ جب تک فنکار حکیم نہ ہو جائے اس کے فن کو اعلیٰ فن نہیں کہنا چاہیے۔ غالب کے یہاں معانی کی بڑی اہمیت ہے اور معانی کا مطلب صرف جذباتی تجربات نہیں بلکہ وہ ان میں فکری و عقلی حقائق کو بھی شامل سمجھتے ہیں، تخیل کی قلمرو میں فکر کا یہ دخل غالب کے ذہنِ بلیغ کا کرشمہ ہے۔

بہر حال غالب باقی باتوں کی طرح فن کے بارے میں بھی ایک انفرادی نقطۂ نظر رکھتے ہیں۔

مرزا غالب کا حاسۂ انتقاد

شاعری اور تنقید دو الگ الگ میلان سہی، پھر بھی متخالف نہیں۔ صحیح کہ تنقید کا فن بڑی ریاضت مانگتا ہے۔ اس کے لیے اعلیٰ فنون کی طرح خاص انہماک اور یکسوئی کی ضرورت ہوتی ہے اور معمولی کوشش سے کسی شخص کو نقاد کا منصب نہیں مل سکتا۔ تاہم ایک لحاظ سے ہر شاعر نقاد بھی ہوتا ہے کیونکہ اس کی اپنی تخلیقوں میں بھی فن کا کوئی نہ کوئی تصور ضرور جلوہ گر ہوتا ہے۔ اس کے پاس ادب اور زندگی کا بھی کوئی نظریہ یا فلسفہ ہونا چاہیئے اگر یہ نہ ہو تو اس کی شاعری "بے رُخ" اور بے بنیاد ہو کر رہ جائے گی۔ اس معنی میں اکثر بڑے شعرا کے یہاں فن کا ایسا پختہ شعور نظر آتا ہے جس سے ان کے کچھ تنقیدی تصورات مرتب کئے جا سکتے ہیں۔ میں نے اسی شعور کا نام "حاسۂ انتقاد" رکھا ہے۔

غالب باقاعدہ نقاد نہ تھے کیونکہ انہوں نے نقد و نظر کو اپنا فن نہیں بنایا۔ مگر مسلّم طور پر اردو فارسی کے بڑے شاعر ہونے کے بڑے شاعر ہونے کے لحاظ سے ان کے فن میں بھی وہ انتقادی حس موجود ہے جو ہر بڑے شاعر کے فن میں بنیاد کا کام کرتی ہے۔ اس کے علاوہ غالب نے تھوڑی بہت عملی تنقید بھی کی ہے۔ اس میں نظریاتی تنقید سے زیادہ انہوں نے اسی انتقادی شعور سے کام لیا ہے جو وجدان سے تعلق رکھتا ہے۔ ان کی ان تنقیدوں میں ہم دیکھتے ہیں کہ ان کا وجدان ان کو بہت کم دھوکا دیتا ہے۔ اُردو کے بڑے شاعروں میں میر، مصحفی، میر حسن، قائم اور شیفتہ شاعر بھی تھے اور نقاد ہونے کے مدعی بھی۔ انہوں نے تذکرے لکھ کر لوگوں کے کلام پر تھوڑی بہت تنقید کی ہے مگر ان میں بعض نے تو تنقید کو بدنام کیا، مثلاً مصحفی، میر حسن اور قائم نے۔ البتہ میر اور شیفتہ نے اچھی تنقید بھی کی ہے، پھر بھی بعض موقعوں پر بہت بُری طرح بہک گئے ہیں۔ اس لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو تذکرہ نویسی ان کے تنقیدی شعور کے حق میں بد شہرتی کا باعث ہوئی ہے۔ غالب نے تذکرہ نویسی نہیں کی البتہ خطوط وغیرہ میں ادبی مسائل کے متعلق کچھ نہ کچھ اظہار خیال کیا ہے۔ اس میں ان کی طبیعت کی صلاحیت کا اچھا خاصا ثبوت ملتا ہے۔ اور ان تذکرہ نویس شاعروں کے مقابلے میں غالب کے تنقیدی حواس بہت زیادہ بیدار اور صحیح معلوم ہوتے ہیں کیونکہ یہ بہت کم بہکتے ہیں اور اعلیٰ ادبی معیار اور قدر و قیمت کے معاملے میں تو ان کی سوجھ بوجھ نے ان کا ساتھ کبھی نہیں چھوڑا۔ اس مقالے میں میں غالب کے تنقیدی عمل کے بعض رجحانات سے

بحث کروں گا۔

غالب کا تنقیدی عمل تین صورتوں میں ظاہر ہوا ہے۔ اوّل، بعض ادبی رجحانات کی تنقید میں، دوم تقریظوں اور دیباچوں میں، سوم مختلف شاعروں کی شاعرانہ قدر و قیمت پر اظہار رائے میں یعنی جہاں انہوں نے اپنے شعر میں مختلف شاعروں کی شاعری کا اعتراف کیا ہے (اس کی بحث آگے آتی ہے) یہاں یہ کہنا پڑتا ہے کہ اگرچہ غالب کے وجدان کے صحت مند ہونے سے انکار نہیں تاہم بعض موقعوں پر دیکھا جاتا ہے کہ وہ تنقید میں مغلوب الجذبات ہو کر اتنے مشتعل ہو جاتے ہیں کہ دلیل کا دامن ہاتھ سے چھوٹ جاتا ہے ــــ ان کا دعویٰ صحیح ہوتا ہے مگر وکالت ناقص ہوتی ہے ــــ اس کی تفصیل سطور ذیل میں ملاحظہ ہو۔

غالب کے خطوط میں ایک اہم تنقیدی بحث یہ ملتی ہے کہ ہندوستان کے فارسی دان مستند فارسی دان نہیں البتہ چند نامور ادیب اور شاعر ایسے ہیں جن کا کلام ایرانی ادیبوں کا ہم پلّہ ہو سکتا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اہلِ ہند میں سوائے خسرو دہلوی کے کوئی شخص مسلم الثبوت نہیں۔ میاں فیضی کی بھی کہیں کہیں ٹھیک نکل جاتی ہے۔ گویا ان کے نزدیک ہندوستان کے ۹ صد سالہ فارسی ادب میں صرف خسرو اور فیضی ہی صحیح معنوں میں ادیب تھے۔ غالب کی اس رائے کے حق میں کچھ دلیلیں بھی ہیں مگر ہوا یہ کہ غالب کے زمانے نے ان کے اس انتقادی فیصلے کو چیرہ دستی پر محمول کیا ــــ اور سچ یہ ہے کہ ایک معنی میں چیرہ دستی تھی بھی۔ چنانچہ غالب کا عصر اس جھگڑے میں ان کے دلائل سے مطمئن نہیں ہوا اور بہ ظاہر ان کے استدلال میں کچھ مخاصمت کا رنگ بھی آگیا تھا۔ اس معاملے میں ان کے بڑے حریف مولانا احمد علی مولف "مؤید برہان" تھے جن کے شاگردوں اور عقیدت مندوں نے غالب کا ترکی بہ ترکی جواب دیا۔ اس تمام بحث میں غالب کا دعویٰ صحیح مگر دلائل غیر تسکین بخش تھے مثلاً انہوں نے مولفِ "مؤید برہان" کی خاص کمزوری یہ بتائی ہے کہ اس نے ایک ہندوزادہ کو پیشوا بنا رکھا ہے۔

پیشوائے خویش ہندو زادۂ را کردہ است

ظاہر ہے کہ اس قسم کے استدلال سے اتنا بڑا ادبی معرکہ سر نہیں کیا جا سکتا تھا، پھر بھی انصاف کا فتویٰ یہی ہے کہ غالب کی اصل پوزیشن صحیح اور معقول تھی۔ غالب کی ناقدانہ حس یہ کہتی تھی کہ "برہانِ قاطع" فارسی کے کتابی الفاظ کا ایک اچھا لغت ہو سکتا ہے مگر ضروری نہیں کہ اس کا ہر قول درست ہو۔ بات اسی قدر تھی اور برمحل تھی مگر استدلال کا صغریٰ کبریٰ غالب کو غیر متعلق باتوں میں الجھا دیتا تھا۔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

"غالب خاکسار کہتا ہے کہ شعرائے ایران کلہم اجمعین مسلم الثبوت ہیں اور ان کا کلام سند ہے۔ سخن ورانِ ہند میں امیر خسرو دہلوی بھی ایسے ہیں جیسے اہلِ ایران۔ اہلِ ہند میں امیر خسرو دہلوی نے اہلِ ایران میں رودکی و فردوسی سے لے کر جامی تک اور جامی سے صائب و کلیم تک کسی نے لغت

کی کوئی کتاب لکھی ہو یا کوئی فرہنگ جمع کی ہو تو ہمیں دکھاؤ۔ اس کو میں اگر نہ مانوں یا سند نہ جانوں تو میں گنہگار۔"

اب غور فرمائیے ایک صحیح مقدمے کی اس سے زیادہ ناقص وکالت اور کیا ہوگی۔ اگر جامی اور صائب وکلیم نے لغت جمع نہیں کیا تو اس سے یہ کہاں ثابت ہوتا ہے کہ باقی لغت سب غلط ہیں یا یہ کہ "برہانِ قاطع" کا ایک لفظ بھی درست نہیں۔ یہ غالب کی زبردستی ہے مگر عجیب بات یہ ہے کہ غالب اس زبردستی میں بھی دلچسپ معلوم ہوتے ہیں۔ ان کی اس شوخی اور تمسخر بلکہ غصے پر بھی ہنسی آجاتی ہے، غصہ نہیں آتا اگرچہ وہ خود اشتعال میں آکر بڑی تلخ تلخ باتیں کہہ جاتے ہیں۔

فرہنگ لکھنے والوں میں یہ دکن کا آدمی (یعنی جامع برہانِ قاطع) احمق، غلط فہم اور معوج الذہن ہے۔ مگر قسمت کا اچھا ہے۔ مسلمان اس کے قول کو آیت اور حدیث جانتے ہیں اور ہندو اس کے بیان کو مطالب مندرجہ وید کے جانتے ہیں۔"

جھگڑا فقط یہ تھا کہ کلکتے کے ادبی نزاعات میں کسی نے "برہانِ قاطع" کی سند سے غالب کے خلاف کچھ کہہ دیا تھا۔ اس پر بادِ مخالف کے جھونکے چلے، آندھیاں اٹھیں، برہانِ قاطع کا مصنف جس کو مرے ہوئے مدتیں گزر گئی تھیں لپیٹ میں آگیا۔ سچ تو یہ ہے کہ یہ "دکن کا آدمی" اگر خوش قسمت ہوتا تو سرے سے لغت ہی نہ لکھتا اور اگر لکھ لی تھی تو خدا کرے وہ غالب کی زد سے بچا رہتا۔ یہ سب غالب کی غلط استدلالیت اور بے جا وکالت کے کرشمے تھے کہ انہوں نے اصل سوال کو چھوڑ کر تسلی کی یہ صورت نکالی اور اسی سے وہ اپنا مقدمہ اپنے زمانے میں تقریباً ہار گئے جس کا سبب ان کا غیر تنقیدی طریقِ بحث تھا۔ غالب سوچتے تھے کہ میرا وجدان صحیح اور دعویٰ سچا ہے۔ پھر یہ لوگ کیوں میری بات نہیں مانتے، یہ لوگ کیوں میرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں؟ اس سے وہ کچھ مشتعل ہو جاتے اور بات بگڑ جاتی۔

آج خاصی مدت گزر جانے کے بعد جبکہ نہ قتیل موجود ہیں، نہ لالہ ٹیک چند (صاحب بہارِ عجم) اور ان کے شاگرد نظر آتے ہیں، نہ احمد علی زندہ ہیں، نہ غالب خود ہیں، نہ ان کے شاگرد رحیم بیگ ساطع ہیں۔ انصاف کا اعلان یہی ہے کہ غالب کی بات صحیح تھی اور ان کے وجدان نے ان کو دھوکا نہیں

ئے غالب نے ملا عبدالواسع اور ملا غیاث الدین رامپوری سے بھی یہی سلوک کیا ہے اور ان کو بہت بُرا بھلا کہا ہے۔ عبدالواسع اور قتیل کے متعلق ایک خط میں لکھتے ہیں: "سعدی کے شعر لکھنے کی کیا حاجت ہے۔ سنو میاں، میرے ہم وطن یعنی ہندی لوگ جو وادیِ فارسی دانی میں دم مارتے ہیں وہ اپنے قیاس کو دخل دے کر ضوابط ایجاد کرتے ہیں جیسا کہ وہ گھاگس الّو عبدالواسع ہانوی لفظ "نامراد" کو غلط کہتا ہے اور یہ الّو کا پٹھا صفوت کدہ، شفقت کدہ و نشتر کدہ کو اور ہمہ عالم اور ہمہ جا کو غلط کہتا ہے کیا میں بھی ویسا ہوں جو یک زبان کو غلط کہوں گا۔ فارسی کی میزان یعنی ترازو میرے ہاتھ میں ہے۔"

دیا تھا، اور اگرچہ ان کے تنقیدی عمل کا یہ حصہ ان کی ادبی سرگرمیوں کا کمزور ترین حصہ ہے مگر غالب کو اس میں بھی شرمندہ ہونے کی ضرورت نہیں۔

غالب کے حاسۂ انتقاد کی صحت مندی ان کی تقریظوں سے بھی ظاہر ہوتی ہے۔ ان کی تقریظیں تعداد میں کچھ زیادہ نہیں۔ مگر جتنی ہیں ان میں عجیب بات یہ ہے کہ رسم زمانہ کے برعکس کتاب کی قدر و قیمت کے متعلق سچی رائے بھی کسی نہ کسی طریق سے آجاتی ہے۔ تقریظ دراصل چیز ہی ایسی تھی جس میں قدر و قیمت کے جائزے کا سوال ہی خارج از بحث تھا۔ یہ تو ایک طرح کا اشتہار تھا اور وہ بھی ایسا جیسا سڑکوں کے کنارے دوائیاں بیچنے والے سا۔ تھے کو پاتھا بنایا کرتے ہیں۔ مثلاً اللہ اللہ کتاب کیا ہے صفحۂ چمن فردوس ہے، جس کے چاروں طرف جدولیں یوں معلوم ہوتی ہیں گویا جنت کے گرداگرد نہریں جاری ہوں۔ الف اس کتاب کے طوبیٰ کی طرح راست قامت اور عین اس کتاب کے حورانِ بہشتی کی چشم حیران سے مشابہ وغیرہ وغیرہ۔ یہ تھا اندازِ تقریظ جس کا تتبع مرزا نے بھی کیا مگر مرزا کا شعور اس بیکار لفظ طرازی کی مفیدیت سے انکاری تھا، اس لیے ان کی تقریظوں میں کچھ باتیں ایسی ضرور آجاتی تھیں جو انتقادی حیثیت کی حامل ہوتی تھیں۔ مولانا حالی نے لکھا ہے:

"انہوں نے تقریظ نگاری کا ایسا طریقہ اختیار کیا تھا کہ کوئی بات راستی کے خلاف بھی نہ ہو اور صاحب کتاب بھی خوش ہو جائے ——— آخر میں کتاب کی نسبت چند جملے جو اصلیت سے خالی نہ ہوتے تھے اور مصنف کے خوش کرنے کے لیے کافی ہوتے تھے، لکھ دیتے تھے۔" مگر شاید صحیح یہی ہے کہ مرزا مصنف کو خوش کرنے کی کوشش کر ہی نہ سکتے تھے ورنہ وہ روایتی تقریظ نگاری کرتے۔ وہ اگر کسی مصنف کو خوش کرنے کے لیے کچھ لکھنا چاہتے بھی تھے تو ان کا وجدان اس بے تحاشا ستائش گری سے ان کے قلم کو روک دیتا تھا۔ مرزا نے ذاتی اور دنیاوی امور میں لوگوں کی لاکھ خوشامد کی ہو اور بعض ادنیٰ افسروں کے قصیدے لکھے ہوں مگر ادبی اقدار کے بارے میں مرزا سے بہت کم ایسا ہوا ہوگا کہ سہل انگاری کی ہو۔ مرزا کے اکثر جھگڑے ادبی قسم کے تھے اور وہ ایسے جھگڑے تھے جو آخری وقت تک غیر منفصل رہے کیونکہ مرزا اپنی رائے ذرا کم ہی بدلتے تھے۔ ایسا شخص تقریظوں میں خرافات نویسی کیسے کر سکتا تھا؟ اگرچہ اس کا ارتکاب زمانے کے بڑے بڑے ادیب کر رہے تھے۔

غالب کی لکھی ہوئی اکثر تقریظوں میں ان کا تنقیدی شعور مستقبل کی سمت نمائی کرتا دکھائی دیتا ہے۔ ان کی اکثر تقریظوں میں کتاب کے متعلق کچھ کڑوی باتیں بھی ہوتی تھیں جن سے ان کے مصنفوں کا ناراض ہو جانا یقینی تھا مگر غالب تنگ مزاج آدمی نہ تھے۔ انہوں نے طبیعت کی فیاضی اور ذہن کی کشادگی کا ثبوت دیا ہے۔ غالب حوصلہ افزائی اور دلجوئی بھی کر لیتے تھے مگر یہ یقینی ہے کہ ادبی قدر و قیمت کے معرکے میں کوئی رعایت روا نہ رکھتے تھے۔ ان کی بعض تقریظوں میں ایسا ہی ہوا۔ سرسید کی مرتّب کردہ

"آئینِ اکبری" پر انہوں نے جو تقریظ لکھی، اس کی تلخی و تندی کا بڑا چرچا ہے۔ اور یہ مسلّم ہے کہ سرسید اس سے مطمئن نہ ہوئے تھے چنانچہ وہ تقریظ انہوں نے اشاعت کے قابل خیال نہ کی۔ مگر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر اس تقریظ میں کون سی ایسی بات تھی جس سے سرسید کی دل آزاری ہوئی اور مرزا کو اس سے کیا فائدہ ہوا؟ زمانے نے ایک نئی کروٹ لی۔ مغرب سے آئی ہوئی ایک قوم نے نئے نئے آئین ایجاد کئے جن کے سامنے اکبر کے آئین ہیچ ہو گئے، فقط۔ معلوم نہیں ان خیالات میں دنیا کو کیا خاص خرابی نظر آئی؟ یہ صحیح ہے سرسید نے ان خیالات کو ناگوار محسوس کیا۔ انہوں نے آئینِ اکبری کی تصحیح میں جس محنت اور جانفشانی کا ثبوت دیا، اس کی بے قدری کو دیکھ کر انہیں رنج ہوا مگر انصاف پھر پوچھتا ہے کہ آخر اصولی لحاظ سے مرزا نے کون سی ایسی غلط بات کہی ہے جس سے کسی کو شکایت ہو؟ کم سے کم سرسید کو جس نے بڑے بڑے ائمہ اور علمائے سلف کی محنتوں پر نہایت بے تکلفی سے پانی پھیر دیا تھا اور منقولاتِ قدیم کے تمام مجموعوں کو دفترِ بے معنی قرار دیا تھا، انہیں یہ حق نہیں پہنچتا تھا کہ وہ زمانے کی اس آواز کو جسے ترقی پسندی کی پہلی لہر سمجھا جا سکتا ہے، اس طرح ناقابلِ التفات سمجھ لیتے۔ مرزا غالب نے روایت اور قدامت کو پسِ پشت پھینک کر سرسید کو عہدِ حاضر اور زندگی کے جدید مسائل و اقدار کی طرف متوجہ کیا اور سب سے پہلے اس شخص کو متوجہ کیا جو انیسویں صدی کا سب سے بڑا روایت شکن ثابت ہونے والا تھا۔ غرض اس معاملے میں غالب کا انتقادی وجدان آنے والے دورِ انقلاب کے لیے رہنما ثابت ہوا۔ غالب نے جو راستہ تقریباً ایک سو سال پہلے تجویز کیا آج ادب کا سارا قافلہ اسی مسلک پر گامزن ہے۔ آنے والی ادبی قدروں کا یہ احساس نظریاتی یا اصولی نہ تھا۔ مرزا غالب فن کے جدید نظریوں سے مطلقاً آگاہ نہ تھے۔ ان کے معاملے میں یہ خیال کم و بیش کشف والقا کا درجہ رکھتے ہیں یہ سب کچھ ان کی صالح طبیعت اور سلامتِ ذوق کا نتیجہ تھا۔

اب بحث کا تیسرا حصہ سامنے آتا ہے۔ غالب کی نثر میں اور اشعار میں بھی قدیم و جدید شاعروں کے رتبے اور شاعری کے متعلق کچھ صریح اور کچھ مبہم آرا ملتی ہیں۔ ان شعراء میں اردو کے شاعر بھی ہیں اور فارسی کے بھی ان کے علاوہ نثرنگاری اور ادبی تحریکوں اور دبستانوں کا بھی تذکرہ ہے۔

مرزا نے نثر میں جن آرا کا اظہار کیا ہے وہ تو صاف ہیں۔ ان میں اپنی رائے کے لیے انہوں نے وجوہ اور دلائل بھی پیش کئے ہیں اس لیے ان کو سمجھنے میں کچھ دقت نہیں ہوتی۔ رائے صحیح ہو یا غلط مگر ہر صورت میں کوئی نہ کوئی قابلِ فہم نکتہ ضرور موجود ہے۔ مثلاً ہندی اور ایرانی فارسی کی بحث، تذکیر و تانیث کے جھگڑے، معنی آفرینی اور قافیہ پیمائی کا فرق وغیرہ وغیرہ — ان مسائل کے متعلق مرزا کا ایک خاص نقطۂ نظر ہے جس کے متعلق کوئی غلط فہمی پیدا نہیں ہو سکتی مگر اشعار میں انہوں نے قدیم و جدید شاعروں کی جو تحسین کی ہے اس کی نوعیت مبہم ہے۔ اس لیے اس کی تصریح کی خاص ضرورت ہے۔

مرزا غالب نے اپنے فارسی کلام میں عرفی، نظیری، ظہوری، علی حزیں، صائب، فیضی، سعدی اور خسرو کے علاوہ معاصرین میں سے حسرتی (شیفتہ)، اور ضیا الدین نیر کا بھی ذکر کیا ہے۔ اُردو کلام میں بیدل، میر تقی میر، ناسخ اور وحشت و شیفتہ کا ذکر آیا ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالب کی وہ آرا جو اشعار میں آئی ہیں کسی تنقیدی قدر و قیمت کی مالک ہیں یا نہیں؟ کیا ان سے یہ نتیجہ نکالنا درست ہے کہ غالب نے جن شاعروں کی تحسین کی ہے ان سے انہوں نے فیض حاصل کیا ہے یا یہ تحسین ایک غیر متعلق اور غیر تنقیدی قسم کی تحسین ہے۔ جس میں قبولِ اثر کا شائبہ موجود نہیں یا بالآخر اگر یہ قبولِ اثر کا اعتراف ہے تو اس اثر کی گہرائی اور وسعت کی حدود کیا ہیں؟

ان سب سوالات کا ایک جواب واضح ہے کہ غالب نے کسی موقع پر غیر تنقیدی یا فرمائشی قسم کی تحسین نہیں کی ـــــ اس میں ان کا اعتقادی ضمیر کسی مصالحت کا قائل نہیں۔ انہوں نے انہی لوگوں کی شاعری کی تعریف کی ہے جن کے کلام میں ان کے نزدیک ادبی حسن کے عناصر پائے جاتے ہیں۔ علیٰ ہٰذا القیاس جن شاعروں کا کلام ان کے نزدیک "سوءِ ادب" یا بدمذاقی ہے ان کا ذکر بھی برملا ہے مثلاً وہ اپنے خاص "ممدوح" قتیل کا (جن کا خطوط میں بارہا تذکرہ آیا ہے) ان الفاظ میں ذکر کرتے ہیں ؎

غالبِ سوختہ جاں را چہ بگفتار آری　　　به دیارے کہ ندانند نظیری ز قتیل

قتیل کے قبولِ عام کے خلاف اس سے سخت تر حملہ شاید ہی کسی نے کیا ہو اور غالب کے بس میں ہوتا تو شاید اس سے بھی زیادہ سخت حملہ کرتے (اور نثر میں تو ہم دیکھ ہی چکے ہیں)، یہاں سوال ادبی خوش مذاقی اور بدمذاقی کا ہے۔ اس معاملے میں غالب انتہا پسند ہیں مگر یہ انتہا پسندی ان کی انسانیت کے راستے میں کھڑی نہیں ہوتی۔ بعض لوگوں کو یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ غالب جو عبدالواسع ہانسوی کو گھاگس اتو اور قتیل کو اُلّو کا پٹھا کہہ رہے ہیں ہرگوپال تفتہ کے معمولی اشعار پر سر دھن رہے ہیں ـــــ تفتہ بھی تو "ہندی اور پھر ہندو" کی صف میں آجاتے ہیں ـــــ جنابِ والا! یہ سب ٹھیک ہے مگر تفتہ اور قتیل میں بڑا فرق ہے۔ قتیل ایک ادبی گروہ کا سرخیل اور ایک طرزِ فکر کا نمائندہ تھا۔ اس کی کہی ہوئی بات ادبی بدمذاقی اور ادبی بدعنوانی کی ترویج کا باعث ہو سکتی تھی۔ تفتہ کے بارے میں اس قسم کا کوئی خطرہ نہ تھا۔ تفتہ کے اشعار کی تحسین اس طرح کی تحسین ہے جیسے کوئی استاد اپنے شاگرد کے غیر معمولی کام کی (حوصلہ افزائی کی غرض سے) تعریف کر دیا کرتا ہے۔ غالب نے اپنی خودنگری کے باوجود اپنے اکثر معاصرین کے متعلق بڑی فیاضی کا اظہار کیا ہے جس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ اچھی چیز کی داد دیتے تھے خواہ وہ ان کے اپنے بلند معیار سے فروتر ہی کیوں نہ ہو وہ بڑے حوصلہ مند اور فیاض واقع ہوئے تھے۔

معاصرین میں شیفتہ کے متعلق انھوں نے لکھا ہے ؎

غالب ز حسرتی چہ سرائی کہ در غزل　　　چوں او تلاشِ معنی و مضموں نہ کردہ کس

ضیاء الدین نیّر کے متعلق کہا:

مبارک است رفیق ارچنیں بود غالب　　ضیائے نیّرِ ما چشم روشنے دارد

شیفتہ کے متعلق ایک اور شعر ہے ؎

غالب، بہ فنِ گفتگو نازد بدیں ارزش کہ او　　ننوشت در دیواں غزل تا مصطفےٰ خاں خوش نکرد

یہ تحسین دراصل ان کی طبیعت کی فیاضی کے سوا کچھ نہیں۔ مگر ان تمام تعریفوں میں کوئی بات ان کے بنیادی ادبی معیاروں کے خلاف نہیں، نہ اس سے ان کے صحت مند ادبی شعور کی کسی طرح تکذیب ہوتی ہے یہاں بھی وہ ٹھیک ہی رہتے ہیں، ادبی بدمذاقی کا کوئی پہلو ان میں موجود نہیں۔

یہ تو ہوا ان کا سلوک، اپنے شاگردوں اور دوستوں سے۔ اب سوال ان پرانے بڑے شاعروں کا ہے جن کی شاعری کی وہ بار بار تعریف کرتے ہیں مثلاً نظیری، عرفی، علی حزیں وغیرہ۔ ان کے معاملے میں جو بھی انہوں نے تعریف کی ہے وہ دراصل ان کے جذبۂ ہمسری یا تتبع کی تمنا کے مترادف ہے۔ انہوں نے فیضی کی بھی تعریف کی ہے مگر ان کی قدر و قیمت اسی ایک جملے سے ظاہر ہو سکتی ہے کہ "میاں فیضی کی بھی کچھ ٹھیک نکل جاتی ہے"۔ ان کے نزدیک عرفی اور نظیری بہت بڑے شاعر تھے۔ میرا تجزیہ یہ کہتا ہے کہ غالب نظیری کو عرفی پر ترجیح دیتے ہیں اور اپنے آپ کو عرفی کا ہم پلہ سمجھتے ہیں۔ اس لئے جہاں عرفی کی تعریف کی ہے وہاں اکثر اپنی تحسین کا بھی کوئی پہلو نکالا ہے ؎

کیفیتِ عرفی طلب، از طینتِ غالب

جامِ دگراں بادۂ شیراز ندارد

کہ بر دو عرفی و غالب و من جستہ جستہ ام

عرفی کسے است لیکن چوں من دریں چہ بحث

یہ سب بجا اور درست، مگر نظیری اور ظہوری کو جو داد ملتی ہے۔ اس کا رنگ ہی کچھ اور ہے۔ اگرچہ نظیری کا رتبہ ان کی نظروں میں ظہوری سے کچھ کم تر معلوم ہوتا ہے اور عرفی کی طرح نظیری سے اپنی ہمسری کا بھی دعویٰ دبی زبان سے کیا ہے مگر عام انداز یہ ہے ؎

جوابِ خواجہ نظیری نوشتہ ام غالب　　خطا نمودہ ام و چشمِ آفریں دارم

یہ کتنا بڑا خراجِ تحسین ہے جو ایک عظیم شاعر دوسرے بڑے شاعر کی خدمت میں پیش کر سکتا ہے۔ نظیری کی طرز کا غالب پر بہت رعب ہے اس کی نقل اتارنے اور کامیاب نقل اتارنے کی بھی کوشش کی ہے اور اکثر بات بھی پیدا کی ہے اس لیے وہ کہتا ہے ؎

ہلہ تازہ گشتہ غالب روشِ نظیری از تو　　سزد ایں چنیں غزل را بہ سفینہ تازہ کردن

بہ عرضِ غصہ نظیری وکیلِ غالب بس — اگر تو نشنوی از نالہ ہائے زار چہ حظ

بہر حال نظیری کی ہم زبانی کی تمنا ہر وقت دل میں چٹکیاں لیتی ہے۔ اور نظیری کی روش اور طرزِ کلام کا حسن طرح طرح کی دادِ سخن کا محرک ہو رہا ہے۔ حزیں اور صائب اور میاں فیضی اور سعدی بھی کسی قدر شمار میں ہیں مگر نظیری اور عرفی کو ان کی بارگاہ میں بڑا درجہ حاصل ہے —— ان سے زیادہ ظہوری ہیں جن کی طرزِ خاص کے غالب اتنے دلدادہ معلوم ہوتے ہیں کہ ان کے کلام میں جا بجا ظہوری جیسا بننے کی آرزو تڑپتی نظر آتی ہے:

غالب از اوراقِ ما نقشِ ظہوری دمید — سرمۂ حیرت کشیم دیدہ بدیدن دہیم

غالب از جوشِ دمِ ما تربتش گل پوش باد — پردہ سازِ ظہوری را گل افشاں کردہ ایم

بہ نظم و نثرِ مولانا ظہوری زندہ ام غالب — رگِ جاں کردہ ام شیرازہ اوراقِ کتابش را

ظہوری کے لیے غالب کی یہ تحسین نظیری اور عرفی کے اعتراف رتبہ سے مختلف نوعیت کی معلوم ہوتی ہے۔ اس میں کچھ مرعوبیت کا شائبہ بھی ہے بعض لمحات ایسے بھی آجاتے ہیں جن میں وہ ظہوری کی خوشہ چینی کا اقرار کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں چنانچہ ایک موقع پر کہا ہے ؎

زلّہ بردارِ ظہوری باش غالب بحث چیست — در سخن درویشئے باید نہ دکّان دارئے

سوال یہ ہے کہ اس کا سبب کیا ہے؟ ظہوری سے یہ دلچسپی جذباتی قسم کی تو ہے نہیں اور اگر جذباتی ہے تو بھی اس کے پس منظر میں کچھ ادبی محرکات ہی ہوں گے جن کی بناپر غالب ظہوری کے اس قدر دلدادہ ہو رہے ہیں۔ بات یہ ہے کہ غالب کو ظہوری کی ذات میں اپنا عکس نظر آرہا تھا[1]۔ غالب کو ظہوری کی ہر ادا پسند ہے۔ اس کی معنی آفرینی، اس کی جارحانہ ذہنیت، اس کا تجمّل، اس کی شعری عادتوں کا حسن، اس کی نثری تعبیرات کی زیبائش —— یہ سب وہ ادائیں ہیں جن پر غالب مرتے تھے۔ ان میں سے کوئی ادا الگ الگ بھی انہیں کسی میں نظر آتی تھی تو اس پر جی نثار کر بیٹھتے تھے۔ بیدل کی وقت پسندی اور معنی آفرینی یا اردو میں ناسخ کی مضمون آفرینی میں آخر کیا پڑا تھا۔ اس میں بھی قصہ یہی تھا۔ مدّت تک غالب ان شاعروں کے نقشِ قدم کو پوجتے رہے —— ظہوری میں یہ اور اس طرح کی کئی اور باتیں یکجا ہو جاتی ہیں اس لئے ان سے خاص طور سے متاثّر رہے۔ ظہوری کے پیرایۂ بیان اور مضامین دونوں سے متاثر رہے ہیں جس کو تضمینوں کے ذریعے بار بار دہرایا اور لطف اٹھایا ہے ؎

غالب از صہبائے اخلاقِ ظہوری سرخوشیم — بادہ بیش است از گفتارِ ما کردارِ ما

یہ تضمین ہے ظہوری کے اس شعر کی ؎

---

[1] اس موضوع پر ڈاکٹر نذیر احمد صاحب نے اپنے مجموعۂ مضامین "تحقیقی مطالعے" میں بڑی اچھی بحث کی ہے۔

درمحبت آنچہ می گوئیم ادل می کنیم　　　پارہ بیش است از گفتارِ ما کردارِ ما

غرض ظہوری کی ستائش کی کوئی حد نہیں۔ ایک رقعے میں انہوں نے اپنے خیالات کو ایک فقرے میں یوں جمع کر دیا ہے۔

"میں جانتا ہوں مشتری اور عطارد نے مل کر ایک صورت پکڑی تھی اس کا اسم نورالدین اور تخلص ظہوری تھا۔"

اور تحسین کا شاید یہ نقطۂ انتہا ہے۔

بحث کا یہ حصہ شاید ضرورت سے کچھ زیادہ طویل ہو گیا ہے۔ مقصد صرف یہ بتانا ہے کہ اس معاملۂ خاص میں بھی غالب کا شعور بیدار ہے اور ان کی تنقیدی حِس صحت مند رہتی ہے۔ انہوں نے اگر ظہوری کو عطارد اور مشتری کا مجموعہ قرار دیا ہے تو اس کے لیے ان کے پاس کچھ دلائل ہیں جن کی بنیاد ایک معقول نقطۂ نظر پر قائم ہے جس کو سمجھا اور سمجھایا جا سکتا ہے۔ غالب کے سامنے اعلیٰ اسلوب کا جو تصور تھا ظہوری اس کا شاہکار ہے ——— اس تصور کے حسن و قبح پر گفتگو ہو سکتی ہے مگر غالب کے دیانت دارانہ تجزیے پر شبہ نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تجزیہ اوپر آ چکا ہے۔

غالب نے فارسی میں حزیں اور بیدل اور اُردو میں میر تقی میر[1] کی تحسین میں بھی اسی دیانتدارانہ تجزیے سے کام لیا ہے اس میں ان کی عام شہرت اور قبولِ عام کا رعب نہیں کھایا بلکہ سوچ سمجھ کر ان کو اچھا کہا ہے۔ سمجھنے کی یہی کوشش دراصل تنقیدی عمل کی بنیاد ہے۔ اس کے لیے کسی اصطلاحاتی علم کی کوئی خاص ضرورت نہیں وجدانِ صحیح کی ضرورت ہوتی ہے جو غالب کو قدرت کی طرف سے حاصل تھا۔ غالب کوئی پیشہ ور نقاد نہ تھے مگر ان کے ذہن کی انتقادی رفتار ٹھیک اور ادبی رُخ بالکل درست تھا۔ وہ معیار شناس اور معیار کے پرستار تھے۔ اور اس معاملے میں　مصلحت سوز آدمی تھے۔ اگرچہ عام زندگی میں وہ ایک کشادہ دل اور شریف انسان تھے۔



---

[1] میرؔ جس کا دیوان کم از گلشنِ کشمیر نہیں"۔ میرؔ کے اثرات غالب پر ایک مستقل بحث ہے اس کے لیے میں نے ایک اور مضمون لکھا ہے جس کا عنوان ہے"۔ غالب معتقدِ میرؔ" دیکھیے میری کتاب "نقدِ میرؔ"۔

غالب — دوزبان شاعر

غالب نے دوزبانوں میں شاعری کی ہے — فارسی میں اور اُردو میں — دونوں مجموعے غالب ہی کی تخلیق ہیں اور ظاہر ہے کہ دونوں پر غالب کی شخصیت اور ذہن و ذوق کی چھاپ لگی ہوئی ہے — مگر غالب نے یہ کیا کہہ دیا کہ میرا فارسی کلام دیکھو جو نقش ہائے رنگ رنگ سے معمور ہے میرے مجموعۂ اُردو کو چھوڑ دو کہ محض بے رنگ ہے ؀

فارسی بیں تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ — بگذر از مجموعۂ اُردو کہ بے رنگِ من است

اپنے فارسی کلام کے حق میں یہ جانب داری اور اپنے اُردو کلام کے خلاف یہ تعصب بڑی ہی عجیب بات ہے، یہ غریب ہندوستان کی بدقسمتی رہی کہ اس میں رہ کر بھی لوگ اس میں خوش نہ رہے، ہندوستان کے ہو کر، شراب پرتگالی اور شاہدانِ تاتار کے گن گانے کی عادت غالب کے یہاں بھی ہے اور وہ ایک رسم قدیم کی پیروی ہے۔ کلیم اور قدسی نے شکایت کی یہ روش عام کی۔ بعد میں آنے والوں نے اس کی پیروی کی، غالب، پیرویٔ رسم و راہِ عام، سے مجتنب ہونے کے مدعی ہیں مگر پیروی سے کون بچ سکتا ہے، غالب بھی نہیں بچے! اور بات کیا ہے، غالب پر ان بین الاقوامی تہذیبی اور ادبی شاہکاروں کا بڑا رعب ہے جن کے بڑے مرکز ہندوستان سے باہر تھے، سمرقند، بخارا اور اصفہان و ہرات و قم!

غالب ز ہند نیست نوائے کہ می کشیم — گوئی ز اصفہان و ہرات و قمیم ما

ظہوری نے دکن میں شاعری کا غلغلہ بلند کیا لیکن اصلاً وہ ترشیز کے رہنے والے تھے — اس لیے غالب کو ان کے فیض کی راتبہ خواری کرنے میں کوئی قباحت نظر نہیں آئی بلکہ یہ امران کی نظر میں باعث فخر تھا۔

مارا مدد ز فیض ظہوریست در سخن — چوں جم بادہ راتبہ خوار ِخمیم ما

ظہوری کتنا خوش قسمت انسان تھا کہ غالب اپنے آپ کو جام اور اس کو خم کا درجہ دیتے ہیں اور جابجا اس کی تعریف کرتے ہیں۔

وہ اشعار جن میں غالب نے ظہوری کی عظمت کا اعتراف کیا ہے کافی تعداد میں ہیں۔

غرض سارا قصہ یہ ہے، غالب، اپنی ذہانت، اور قابلیتوں کے حق میں طبعاً اور ذہناً جانبدار

ہیں اور یہ کوئی ڈھکی چھپی بات نہیں ـــــ برہانِ قاطع کی ساری لڑائی میں یہی ذہن کام کرتا ہے۔ یعنی کل نزاع یہ ہے کہ ہندوستان کا لکھنے والا (ماسوا خسرو اور فیضی جیسے چند خوش نصیبوں کے) مستند نہیں سمجھا جا سکتا۔

چلیے ـــ فارسی کے معاملے میں تسلیم کیے لیتے ہیں کیونکہ یہ بالکل قدرتی بات ہے کہ زبان اور بیان کا اصلی معیار، اہلِ زبان ہی مہیا کر سکتے ہیں۔ مگر یہ کیا قیامت ہے کہ غالب کو مے صافی اور شاہد بھی بیرونی ہی پسند آئے۔

مے صافی ز فرنگ آید و شاہد ز تتار   ما نہ دانیم کہ بغداد سے و بسطامے ہست

یہاں مقابلہ بغداد و تتار کا ہی نہیں مگر انہیں ہندوستان کی آب و ہوا عموماً راس نہیں آئی۔ دہلی و لکھنو کا انکار تو خیر بے حد مشکل امر تھا۔ باقی ہندوستان میں صرف کلکتہ نظروں میں جچا ہے کیونکہ اس میں عشوہ ہائے بتاں خود آرا کی دولت بہ فراوانی موجود تھی ـــ اور یہ بت بھی کون لوگ تھے ـــ وہی افرنگی بت کہ غیر ملکی تھے۔

اس طویل تمہید کا مقصد یہ ہے کہ غالب کا ذہن خارجی خصوصاً ایرانی عظمتوں سے مرعوب تھا اور اسی ذہن کے زیر اثر، وہ اپنے آپ کو عظمتوں کی صف میں دیکھنا چاہتا تھا اور اس کے لیے لازم تھا کہ ایسی فارسی لکھے جس کا لوہا ایرانی بھی مانیں ـــ یا کم از کم خود کو تسلی ہو کہ میں نے اپنے کلام میں وہ نوک پلک پیدا کی ہے جو فارسی کے ایرانی ادبا کے حصے میں آئی ہے۔

غالب اپنے اس میلان میں ایک خاص حد تک حق بجانب تھے۔ مثلاً یہ تو ماننا ہی پڑے گا کہ فارسی کی سند ایرانی ہی ہو سکتے ہیں۔۔ ہندوستان والوں نے بھی فارسی لکھی اور تورانیوں کے زیر اثر، ایک خاص لہجہ اور محاورہ بھی پیدا کیا لیکن مغلوں کے زمانے میں خاص ایرانی ادبا اور فضلا کی بکثرت درآمد کی وجہ سے اور اکبری جہانگیری اور شاہ جہانی ادوار میں معیاری ادبی تخلیقات کی بنا پر مغلوں کے آخری دور میں ایرانیت ہی مستند قدر سمجھی جاتی تھی ـــ محمد علی حزیں اور خان آرزو کے جھگڑے میں قطعی طور پر ثابت ہو گیا کہ ادب میں ہندی فارسی تخلیقات کے مقابلے میں ایرانی فارسی تخلیقات معیاری سمجھی جاتی تھیں۔ خان آرزو نے بڑی قابلیت سے، ہندی فارسی دانوں کی حمایت کی لیکن استدلال کہیں نہ کہیں ڈھیلا ہوتا رہا۔

اس میں غالب کا نسلی شعور بھی کار فرما ہوا ہو گا "غالب از دودمانِ چنگیزیم" یہ ان کا نعرہ تھا مگر اصل میں ایرانی ادب کی برتری کا شعور جس کے وہ آخری وارث تھے، ان کے اس اعلان کا محرک ہوا ہو گا کہ دیکھنا ہو تو میری فارسی شاعری کو دیکھو، اردو میں کیا رکھا ہے جو زیادہ سے زیادہ فارسی کی خانہ زاد یا کنیز ہے۔

اب بڑا مسئلہ یہ ہے کہ ہم معتقدانِ غالب، غالب کے اس فیصلے کو تسلیم کریں یا نہ کریں۔ جہاں

تک قبولِ عام کا تعلق ہے زمانے نے مجموعۂ اردو کے حق میں فیصلہ صادر کر دیا ہے اور غالب کی جانب داری کی تائید نہیں کی۔ غالب کو ایران میں کچھ قدردان ملنے چاہئیں تھے لیکن افسوس ہے کہ کہ ایران اپنے بہت بڑے ہوا خواہ کی اب تک صحیح قدر نہیں کر سکا اور ہندوستان میں قدرتی طور پر میدان ان کی اردو کے قبضے میں رہا —— فارسی کا ذوق بتدریج زوال پذیر ہوتا گیا اور اس کے نتیجے کے طور پر ان کا فارسی کلام، چند خاص الخاص لوگوں کی چیز بن کر رہ گیا —— اور اب آہستہ آہستہ حال یہ ہو رہا ہے کہ فارسیت کے زوال کے باعث ان کی اُردو شاعری سے زیادہ ان کی اردو نثر مقبول ہو رہی ہے کیونکہ آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے۔

اس لحاظ سے معاملہ فہم و افہام کا ہوا —— یعنی اس قبول و عدمِ قبول میں میڈیم (وسیلۂ اظہار) اثر انداز ہو رہا ہے۔ زبان و بیان کی مشکلات فیصلہ کن عنصر بن رہی ہیں —— اب اگرچہ یہ عنصر بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے مگر بحث کی بنیاد نہیں بن سکتا۔

بحث کی بنیاد یہ ہے کہ قبول و عدمِ قبول سے قطع نظر، دونوں زبانوں کے صحیح ذوق کی روشنی میں، فارسی اور اُردو کلام میں وہ فرق ہے یا نہیں جو غالب کو نظر آیا ہے؟

اصولی بنیادوں پر غالب کے اُردو اور فارسی اشعار کی روح میں کچھ فرق نہ ہونا چاہیئے کیونکہ دونوں طرح کے اشعار کا سرچشمہ ایک ہی ہے، اس کے بعد فرق اگر ہوگا تو دو طرح کا —— اوّل اس فضا، اور ماحول کا جو فارسی کی ادبی روایت کے ساتھ مخصوص ہے —— دوم بیان کی ان صورتوں کا جو فارسی اور اردو میں مختلف ہو سکتی ہیں، فارسی اپنے خاص محاورے میں بات کرتی ہے اور اردو اپنے خاص محاورے میں —— اور ظاہر ہے کہ محاورہ کسی قوم کے اجتماعی احوال اور ذوقی اثرات میں پرورش پاتا ہے اور انہی کے اندر سے نمودار ہوتا ہے۔ انہی میں پروان چڑھتا ہے اور اظہار و ابلاغ کا آئینہ بن جاتا ہے۔ اس میں قوم کے خاص لہجے، اس کے خاص انداز ذوق نظر جلوہ ریز ہوتے ہیں۔

غالب کی فارسی شاعری اور اُردو شاعری میں یہ دونوں فرق ہونے چاہئیں —— غالب کو اطمینان ہے کہ اظہار و بلاغ کی خاطر انہوں نے دونوں زبانوں میں کوشش کی۔ ان کا دعویٰ ہے کہ فارسی میں وہ کامیاب رہے اور اردو میں انہیں ناکامی ہوئی لیکن یہ امر ابھی بحث طلب ہے۔

تسلیم شدہ حقیقت یہ ہے کہ غالب کی اردو شاعری کامیاب اظہار و ابلاغ کے اعتبار سے ان کی فارسی شاعری سے کسی طرح کم نہیں رہی —— اُردو شاعری کو دو باتوں نے تقویت دی۔ اول، یہ کہ انہوں نے اردو میں فارسی کے اسالیب استعمال کیے مگر اس طرح استعمال کیے کہ ان کی فارسی شاعری کی روح ہندی قارئین کے لیے زیادہ آسانی سے گرفت میں آنے کے قابل ہو گئی —— دوسری وجہ یہ ہے کہ اردو روزمرہ کی آمیزش نئی ذوق کے لیے زیادہ گیرائی اور کشش کا موجب بنی۔

فارسی غالب کے لیے اکتساب اور اظہارِ فضیلت کی زبان تھی اور اُردو جذبوں کی زبان — اُردو شاعری دونوں سرچشموں سے مستفید ہوئی۔

ادھر ہندی عام و خاص کو اس میں اپنی خوبو، اور ذوق و ذہن زیادہ روشن اور حسین معلوم ہوا۔ مرزا کی نظر فارسی اسالیب کی عظمت پر جمی رہی۔ وہ انہی کے اندر اپنی استعداد اور فضیلت کی اصلی جلوہ گری ڈھونڈتے رہے لیکن جذبوں کی زبان اپنی خاص تاثیر کی بنا پر بہرحال اپنے لیے مخصوص رتبہ پیدا کر گئی۔ اُردو دیوان میں اس روح کی جھلک بھی ہے جو فارسی شاعری میں ہے اور اردو ماحول کا خاص انعکاس اور اُردو کے اشعار کے معاشرے کی خاص فضا بھی ہے۔ اس لیے اردو کے اشعار میں سُرور کی کیفیت دوچند ہے۔ اگرچہ یہ کہنا بھی بے جا نہیں کہ مرزا کے فارسی کلام کی ذہنیت بہت سے موقعوں پر اُردو کلام کی ذہنیت سے مختلف بھی ہو گئی ہے۔

اس موقعے پر فارسی اُردو کے چند ایسے اشعار کا تجزیہ مفید رہے گا جو ہم معنی ہیں یا جن کے الفاظ بھی متحد ہیں۔ (فارسی شعر)

لالہ و گل دمد از طرفِ مزارش پسِ مرگ — تا چہا در دلِ غالب ہوسِ روئے تو بود

اردو شعر۔ مشہدِ عاشق سے کوسوں تک جو اُگتی ہے حنا — کس قدر یارب ہلاکِ حسرتِ پابوس تھا

دونوں شعروں کا مضمون تقریباً یکساں ہے لیکن لفظوں کا انتخاب اظہار کا پیرایہ اور فضا مختلف ہے — فارسی شعر میں محض اظہار ہے۔ اردو کے شعر میں موثر اور بلیغ اظہار ہے۔ مضمون کا مرکزی لفظ فارسی میں لالہ و گل ہے اور اردو شعر میں حنا ہے۔ لالہ و گل بھی خوب ہے مگر اس میں عمومیت ہے۔ حنا سے ایک خاص اور معین تصور وابستہ ہے۔ لالہ و گل سے صرف یہ تاثر پیدا ہوتا ہے کہ چہرہ خوبصورت ہوگا مگر حنا سے پاؤں پر لگی ہوئی حنا کی تصویر واضح اور معین ہے اور تخیل کو واضح راستوں پر چلنے کی تحریک کر رہی ہے۔ گل و لالہ مبہم تصور پیدا کرتے ہیں۔

اس کے بعد طرفِ مزار اور مشہدِ عاشق کا فرق آتا ہے۔ مزار میں محض مرنے کا تخیل ہے، مشہد میں کسی کے ہاتھ سے شہید ہونے کا تصور اور اس کے جملہ متعلقات (خون، شمشیر اور طشت و تیغ وغیرہ وغیرہ) سامنے آتے ہیں اور تخیل کو بڑے جذباتی راستوں کی طرف راجع کر دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ مزار کہنے کے بعد پس مرگ کی ضرورت نہ تھی۔ مجبوری نے یہ اضافہ کرایا ہے۔ طرفِ مزار میں تنگی کا بھی احساس ہوتا ہے۔

دوسرے مصرعے میں ہوسِ روئے تو کے مقابلے میں ہلاکِ حسرتِ پابوس کی ترکیب کتنی شدید کیفیت اور گہرے جذبے کا اظہار کرتی ہے۔ ہوس اور حسرت کا فرق ظاہر ہے۔ اسی طرح یہ کہنا کہ مجھے تیرے چہرے کی ہوس تھی ایک سپاٹ اظہار ہے اس کے مقابلے میں ہلاکِ حسرتِ پابوس زیادہ بی

کی حسرت میں مرمٹا ہوں، موثر تر پیرایہ بیان ہے۔

اُردو شعر یہ بھی سمجھاتا ہے کہ عاشق کی شہادت کا خون جدھر جدھر گیا ہر طرف دُور دُور تک حسرت پابوس جاگ اُٹھی۔ اس حسرتِ پابوس نے حنا کی صورت اختیار کی۔ چنانچہ عاشق کی شہادت گاہ سے کوسوں تک حنا اُگ آئی ہے۔ اس سے عاشق کی حسرتِ دل بھی ظاہر ہوتی ہے اور یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ محبوب کے حنا زدہ پاؤں کا نقش عاشق کے دل میں اس طرح کھبا ہؤا تھا کہ مرنے پر بھی اس کے آثار نہ صرف اُبھر آئے ہیں بلکہ دُور دُور تک پھیل گئے ہیں۔

پابوس کی جسارت کے ساتھ مشہد کا لفظ بے حد مناسب ہے۔ بیان کے انداز نے بھی تاثیر پیدا کی ہے۔ کس قدر کے بعد یارب کا کلمہ دعائیہ (جو یہاں کلمۂ استعجاب و حیرت ہے) فراوانی، وسعت اور شدت کا اظہار کر رہا ہے۔ یارب کے استعمال سے بلاغت پیدا ہو گئی ہے (جو فارسی کے شعر میں نہیں اگرچہ اپنی جگہ وہ بھی خوب ہے)

یہ امر بھی قابلِ لحاظ ہے کہ فارسی کا شعر شاعرانہ مفروضے کی کمزور سی صورت ہے۔ اس میں واقع یا معاملہ کا موضوع خود غالب ہے۔ اپنی زبان سے اپنے مزار کا ذکر کر کے اس پر لالہ و گل اگاتے ہیں۔ یہ فرضی صورت کوشش کے باوجود باور نہیں کی جا سکتی۔ محض خواب یا آئندہ کا تصور سا ہے۔ کہ شاعر جیتے جی اپنی قبر کو خود دیکھ رہا ہے۔ اس سے ہمارے واقعاتی اعتماد کو ذرا سا دھکا لگتا ہے۔ بخلاف اس کے اردو شعر میں کسی شہید عاشق کا واقعہ بیان ہؤا ہے اور اس کے مشہد کے چاروں طرف حنا کی موجودگی ایک چشم دید صورتِ حال کا بیان ہے جس کو ایک راوی بیان کر رہا ہے — اس سے ہمارے اعتماد کو کوئی صدمہ نہیں پہنچتا۔ فارسی شعر میں تخلص نے شعر کی فضا بگاڑ دی ہے۔ اردو شعر میں راوی کے بیان نے یقین پیدا کر دیا ہے۔

۲- فارسی کا شعر ؎

کفِ خاکیم از ما بر نخیزد جز غبار آنجا فزوں از صرصرے نبود قیامت خاکساراں را

اُردو کا شعر ؎

بجز پروازِ شوقِ ناز کیا باقی رہا ہوگا قیامت اک ہوائے تند ہے خاکِ شہیداں پر

دونوں شعر خوب ہیں۔ مگر اردو شعر میں، کیا باقی رہا ہوگا، کا استفہامیہ اور اس کا تیکھا پن قیامت کا اثر پیدا کر گیا ہے۔ از ما بر نخیزد جز غبار آنجا میں سپاٹ پن ہے۔ تیکھا پن پیدا نہیں ہوا۔ فارسی شعر میں خاکساروں کی خاکساری ہے اُردو شعر میں شہیدوں کی تڑپ اور جذبے کی گرمی (اور تندی) ہے ؎

۳- گہ بیائی مست ناگہ از درِ گلزارِ ما گل زبالیدن رسد تا گوشۂ دستارِ ما

دیکھ کر تجھ کو چمن بسکہ نمو کرتا ہے خود بخود پہنچے ہے گل گوشۂ دستار کے پاس

فارسی شعر میں کہیں نہ کہیں ابلاغ کی رکاوٹ ہے ۔ پہلا مصرعہ نہایت مضطرب ہے "بیائی ناگہ اندر گلزار" کہنا تو صرف یہ ہے کہ اگر تو کبھی باغ میں آنکلے تو پھول پھولا نہ سمائے اور اتنا بڑھے کہ میرے گوشۂ دستار سے خود آ لگے ۔ مگر ذوق سلیم کہتا ہے کہ محبوب کا محض آنا بھی کافی ہے ۔ اس کو مست قرار دینے کی کیا ضرورت تھی ۔ ناگہ کا لفظ بھی کھٹکتا ہے جو یہ سمجھاتا ہے کہ اگر اچانک باغ میں نہ آئے گا تو یہ کیفیت گل پر طاری نہیں ہوگی حالانکہ شاعر کا یہ مقصد نہیں ۔ محبوب تو اچانک یا اہتمام سے جس طرح بھی گلزار میں آئے گا اس کو دیکھ کر گل اترائے گا اور قسمت پر نازاں ہوگا ۔

اردو شعر میں صرف گل پر اثر نہیں دکھایا ـــــ محبوب کے باغ میں آنے کا اثر سارے باغ پر ظاہر کیا ہے ۔ اس میں گل بھی ہے ـــــ یہ تو ہو نہیں سکتا کہ محبوب چمن میں جائے تو گل کے سوا اور کوئی چیز متاثر نہ ہو ـــــ اُردو شعر میں بلاغت ہے اور بتایا ہے کہ محبوب کو دیکھ کر ، چمن میں ایسا ولولہ حیات پیدا ہو جاتا ہے کہ پھول اپنی ڈنڈیوں سے بڑھ کر گوشۂ دستار تک ـ کہ ان کی منزل ہے ـ خود بخود پہنچ جاتے ہیں ۔ اُردو شعر میں یکہ اور خود بخود ان دو لفظوں نے اظہار کو کامیاب تر بنا دیا ہے ۔

فارسی شعر ؎

۴ ۔ دیگر ز سازِ بے خودیِ ما صدا مجو ‏ ‏ ‏ آوازِ از گسستنِ تارِ خودیم ما

اردو شعر ؎

نہ گلِ نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز ‏ ‏ ‏ میں ہوں اپنی شکست کی آواز

دونوں اشعار تقریباً ہم مضمون ہیں مگر جو بات "میں ہوں اپنی شکست کی آواز" میں ہے وہ "آوازِ از گسستنِ تارِ خودیم ما" میں نہیں ؎

۵ ۔ از جوئے شیر و عشرتِ خسرو نشان نماند ‏ ‏ ‏ غیرت ہنوز طعنہ بہ فرہاد می زند

عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو کیا خوب ‏ ‏ ‏ ہم کو تسلیم نکونامیِ فرہاد نہیں

یہاں کیا خوب نے کیا بات پیدا کی ہے ـــ پھر مزدوریِ عشرت گہِ خسرو کا کھلا وار فارسی شعر میں موجود نہیں ۔

۶ ۔ باز گشتے نبود گر ہمہ ہوشم بخشند ‏ ‏ ‏ راہِ صحرائے خیالِ تو چو مستان رفتم

مستانہ طے کروں ہوں رہِ وادیِ خیال ‏ ‏ ‏ تا باز گشت سے نہ رہے مدعا مجھے

فارسی شعر میں "گر ہمہ ہوشم بخشند" زائد سا معلوم ہوتا ہے ؎

۷ ۔ دریوزۂ راحت نہ تواں کرد ز مرہم ‏ ‏ ‏ غالب ہمہ تن خستۂ یار است گدا نیست

جس زخم کی ہو سکتی ہو تدبیر رفو کی ‏ ‏ ‏ لکھ دیجیو یا رب اسے قسمت میں عدو کی

۸ ۔ ناکس ز تنومندیِ ظاہر نشود کس ‏ ‏ ‏ چوں سنگِ سرِ رہ کہ گران است گراں نیست

قدرِ سنگِ سرِرہ رکھتا ہوں　　سخت ارزاں ہے گرانی میری

۹- در آغوشِ تغافل عرضِ یک رنگی تواں دادن　　تہی تا می کنی پہلو بما بنمودہ حب ادا

تغافل دوست ہوں میرا دماغِ عجز عالی ہے　　اگر پہلو تہی کیجئے تو جا میری بھی خالی ہے

یہ تھوڑے سے اشعار مکمل دیوانوں کی نمائندگی تو نہیں کر سکتے لیکن ان سے چند نتائج نکالے جا سکتے ہیں۔

فقط یہ ہے کہ فارسی کے اشعار میں فارسی کے مشہور اسالیب کی پیروی صاف صاف معلوم ہوتی ہے غالب اس پیروی کے ساتھ ساتھ اپنا انفرادی مضمون تو نکال سکتے ہیں مگر انفرادی لہجہ نہیں پیدا کر سکتے ـــــ انفرادی لہجہ روزمرہ کی باریکیوں کے اندر سے اُبھرتا ہے۔ اور روزمرہ پر کامل قدرت اہلِ زباں کے سوا کسی کو حاصل نہیں ہو سکتی۔

مذکورہ بالا اشعار میں:

شعر نمبر ۱ میں: 'کس قدر، یارب'۔

شعر نمبر ۲ میں: 'کیا باقی رہا ہوگا'؛

شعر نمبر ۳ میں: 'خود بخود پہنچے ہے'؛

شعر نمبر ۴ میں: 'کیا خوب'؛

شعر نمبر ۵ میں: 'مستانہ طے کروں گا'؛

شعر نمبر ۶ میں: 'لکھ دیجیو یارب'۔

روزمرہ نے تیکھا پن پیدا کیا ہے اور مقابلے کے فارسی اشعار اس چبھن اور گہرائی سے محروم ہیں۔ جو بات ان چند اشعار کے متعلق کہی جا رہی ہے شاید فارسی اردو کے مکمل دیوانوں کے بارے میں بھی غلط نہ ہوگی۔ اگرچہ ایسی رائے کے اظہار سے دل ڈرتا ہے ـــــ بہرحال اپنا اپنا احساس ہے اگر کسی کو اس سے اتفاق نہ ہو تو مجھے پریشانی نہیں ہوگی۔

ان سب باتوں کے باوجود غالب نے اپنی فارسی کے بارے میں جو اتنا بڑا دعویٰ کیا ہے وہ بھی قابلِ غور ہے۔ یہ دراصل ان کے تصورِ شعر کے باعث ہے کہ وہ فارسی کلام میں وہ خوبیاں دیکھتے ہیں جو انہیں اپنے اردو شعر میں نظر نہیں آئیں۔ ظہوری کے متعلق وہ فرماتے ہیں ـــ

"یہ لطافتِ معنوی خاص اس بزرگ کے حصے میں آتے ہیں۔ میں جانتا ہوں مشتری عطارد نے مل کر ایک صورت پکڑی تھی، اس کا اسم نور الدین اور تخلص ظہوری تھا ـــ قالبِ معنی کی جان ہے۔ ظہوری' ناطقہ کی سرفرازی کا نشان ہے ظہوری' (عودِ ہندی)

کلیاتِ فارسی کے خاتمے میں ظہوری کے علاوہ طالب آملی؛ عرفی شیرازی؛ نظیری اور حزیں کا بھی

ذکر کیا ہے؛ اور ان میں سے بعض کی غزلیات کے جواب میں غزلیں بھی لکھی ہیں۔

مجھے یہ کہنے کی جرأت ہو رہی ہے کہ فارسی میں ان بزرگوں میں سے خاص طور سے کسی ایک کا رنگ ان کے یہاں نہیں بلکہ ایک امتزاج ہے دورِ مغلیہ کی ساری شاعری کا۔ تاہم خاص طور سے ظہوری کا تجمل اور نظیری کی معاملہ بندی ان کے یہاں منعکس ہوئی ہے۔ پھر بھی فارسی میں یہ مرزا کی ذہانت اور اکتساب ہے جس نے انہیں کامیاب پیرو بنایا مگر فارسی شعر میں گہرے جذبوں کی تصویر کھینچنے میں انہیں بہت تکلف کرنا پڑتا ہے اس کے برعکس اردو ان کی اپنی جائداد ہے اس پر ان کا تصرف کامل ہے، کوئی روک ٹوک نہیں۔ محض ایک لفظ کے استعمال سے بھی بات اور کی اور ہو جاتی ہے۔

اسی وجہ سے فارسی شاعری میں ان کا رجحان فکری و اخلاقی حقائق کے بیان کی طرف ہے، گہرے جذبوں کی باتیں کم ہیں۔ فارسی کلام میں دل کی واردات کے مقابلے میں خارجی باتیں زیادہ ہیں۔ نظیری کی معاملہ بندی کے پیرو ہو کر محبوب کی رفتار گفتار کی حکایتیں اچھی بیان کی ہیں۔ یا ظہوری کی بلند پروازی کا جواب بھی اکثر مشتبہ ہے مگر گہرے جذبے کم ابھر سکے ہیں۔ پہلے دور کا اردو کلام، جلال اسیر اور شوکت بخاری کا ہم آواز اور بیدل کی پیچیدگی اور بلند خیالی کا حامل ہے لیکن اردو کے دوسرے دور میں غالب نے روزمرہ کو وسیلہ بنایا اور دل کی باتیں اپنی زبان میں کہیں ان کی یہ باتیں اپنے ہمراہ فارسی کے بھی سب اکتساب لائیں لیکن اس مرتبہ غالب اپنی زبان میں بول رہے تھے، نظیری و ظہوری اور بیدل کی نمائندگی نہیں کر رہے تھے۔

میں یقین سے نہیں کہہ سکتا مگر مجھے غالب کے فارسی اور اردو کلام میں روحِ مضمون و تجربے کا بھی فرق محسوس ہوتا ہے۔ یہ میرا قیاس ہے میں یقین تک پہنچنے کے لیے مزید مطالعہ کروں گا۔ مگر مجھے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب کے فارسی کلام میں عزم اور حوصلے کی باتیں کچھ زیادہ ہیں۔ بلاکشی اور خارا شگافی، خطرطلبی۔ ہنگامۂ انقلاب کی للکار اور دعوت زیادہ ہے —

این چہ شوریست کہ از شوقِ تو در سر دارم ۔۔۔ دلِ پروانہ و تمکینِ سمندر دارم
آیم از پردہ دل بے تو شرر نپذیرد ۔۔۔ شیشہ بر ریزمے و سینہ پر آذر دارم
اے متاعِ دو جہاں رنگ بعرض آوردہ ۔۔۔ ہاں صلای کہ ازیں جملہ دلے بردارم

جان در عشرت فشاندن مرگ از قضا ندارد ۔۔۔ تن در بلا فگندن بیم بلا ندارد
بے تکلف در بلا بودن بہ از بیم بلاست ۔۔۔ قعرِ دریا سلسبیل و روی دریا آتش است

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم ۔۔۔ قضا بگردشِ رطلِ گراں بگردانیم
اگر ز شحنہ بود گیرو دار نندیشم ۔۔۔ وگر ز شاہ رسد ارمغاں بگردانیم
اگر کلیم شود ہم زباں سخن نہ کنیم ۔۔۔ وگر خلیل شود میہماں بگردانیم

صبح است خیز تا نفسے در ہم افگنم ۔۔۔ از نالہ لرزہ در فلکِ اعظم افگنم

آتش فرو نشاند نمِ دامنم بیا   کاین دلقِ نیم سوختہ در زمزم افگنم
رفتم کہ کہنگی ز تماشا برافگنم   در بزمِ رنگ و بو نمطے دیگر افگنم
ہنگامہ را جحیمِ جنوں برجگر زنم   اندیشہ را ہوائے فسوں در سر افگنم
چہ ذوقِ رہروی آں را کہ خار خارے نیست   مرو بہ کعبہ اگر راہ ایمنی دارد
تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر   بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم
داغیم ز گلشن کہ بہار است و بقا ہیچ   شادیم بگلخن کہ خزان است و خزان نیست
دلم اے شوق ز آشوبِ غمے نکشاید   فتنۂ چند ز ہنگامہ مستانی بمن آر
پرسد ز ذوقِ گرم روی ہا و خامشم   دوزخ کجاست تا برہِ ہمدم افگنم
رونق بہ بلا دہ کہ دگر بیم بلا نیست   مرغِ قفسے کش نکشی دام ندارد

اگرچہ غالب کی شخصیت اردو میں طبع آزمائی کرتے وقت بدل نہیں جاتی پھر بھی روحِ مضمون کا مادہ نہیں جو فارسی شاعری میں ہے ۔ اردو شاعری میں طنطنہ کہیں کہیں ہے مگر عام طور سے وہ گرمیِ ہنگامہ اور جوش و خروش نظر نہیں آتا جو فارسی شاعری میں ہے ۔ یہاں تک کہ اردو کی ابتدائی شاعری میں بھی کہ سخت فارسی زدہ ہے پیچیدگی تو ہے مگر جوش و خروش اور خطر طلبی اور ہنگامہ جوئی نہیں ۔

اردو شاعری مذکورہ استثنائی مواقع کے سوا ، زندگی کے انقلابات اور خطرات و مصائب کو پاش پاش کر دینے کے ولولوں سے تقریباً خالی ہے ہاں بلند خیالی ، وقار ، تمکین اور عزتِ نفس کے خیالات سے مملو ہے ، پھر بھی قدرے جھکاؤ ، درد اور فرطِ گریہ ، سیلاب اور سیلِ خانماں پر صبر و شکیب ، وضعِ احتیاط ناامیدی کی مدھم افسردگی یا پھر محبت کے جذبات و تاثرات ان میں جوش سے زیادہ درد کی مٹھاس ہے ۔

یہ صحیح ہے کہ غالب پھر غالب ہیں اور یہ شعر غالب ہی کے ہیں ؎

آتش کدہ ہے سینہ مِرا رازِ نہاں سے   اے وائے اگر معرضِ اظہار میں آوے
بندگی میں بھی وہ آزادہ و خود بیں ہیں کہ ہم   الٹے پھر آئے درِ کعبہ اگر وا نہ ہوا
جگرِ تشنۂ آزار تسلی نہ ہوا   جوئے خوں ہم نے بہائی بُنِ ہر خار کے پاس
کانٹوں کی زباں سوکھ گئی پیاس سے یارب   اک آبلہ پا وادیِ پُر خار میں آوے
ہر چند جاں گدازیِ قہر و عتاب ہے   ہر چند پشتِ گرمیِ تاب و تواں نہیں
جاں مطربِ ترانۂ ہل من مزید ہے   لب پردہ سنجِ زمزمۂ الاماں نہیں
خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم   دل میں چھری چبھو مژہ گر خونچکاں نہیں
ہے ننگِ سینہ دل اگر آتش کدہ نہ ہو   ہے عارِ دل نفس اگر آذر فشاں نہیں

نقصاں نہیں جنوں میں بلا سے ہو گھر خراب　　　سو گز زمیں کے بدلے بیاباں گراں نہیں

ان غزلوں میں اور اس قسم کے اشعار میں فارسی شاعری کا طنطنہ پایا جاتا ہے لیکن اردو میں ایسی غزلیات اور اشعار زیادہ ہیں جن میں گھلاوٹ، درد اور شکستگی بلکہ ضعف، حسرت اور افسردگی کی فضا ہے۔ مثلاً اس ساری غزل کو دیکھیے جس کا مطلع یہ ہے ؎

دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
روئیں گے ہم ہزار بار کوئی ہمیں ستائے کیوں

یا یہ غزل ؎

گئی وہ بات کہ ہو گفتگو تو کیوں کر ہو　　　کہے سے کچھ نہ ہوا پھر کہو تو کیوں کر ہو

یا یہ غزل ؎

کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنجِ فغاں کیوں ہو　　　نہ ہو جب دل ہی پہلو میں تو پھر منہ میں زباں کیوں ہو

یا یہ غزل ؎

دوست غمخواری میں میری سعی فرمائیں گے کیا　　　زخم کے بھرنے تلک ناخن نہ بڑھ آئیں گے کیا

یہ تفاوت کیوں ہے؟ غالب کی شخصیت میں نہیں۔ غالب کے وسیلۂ اظہار اور متعلقہ زبان کے مختلف ادبی اسالیب کی وجہ سے ہے۔ فارسی شاعری پر جہانگیری اکبری دور کے اسالیب کا اثر ہے (جن کی پیروی پر غالب کو فخر تھا)، ان اسالیب میں طنطنہ اور رعب داب جزو لازم ہے۔ ان میں شکستگی اور ضعف کے عناصر ہو نہیں سکتے۔ فارسی قصیدہ تو خیر قصیدہ ہے　اس دور کی فارسی غزل بھی قصیدے کی آواز کی نقل کرتی ہے۔ عرفی کی گرمی گفتار کو کون نہیں جانتا — نظیری محبت کی میٹھی میٹھی باتوں کا شاعر ہے۔ لیکن اس نے بھی صاف کہہ دیا:

دلم از زمزمۂ مرغِ چمن نکشاید　　　گوش بر قہقہۂ دامنِ کہسار کنم
گریزد از صفِ ما ہر کہ مردِ غوغا نیست　　　کسے کہ کشتہ نہ شد از قبیلۂ ما نیست

اور فیضی کا تو سارا کلام خنجر و شمشیر کی نمائش گاہ ہے یہ فاتح لوگوں کے شاعر تھے۔ یہ مری ہوئی اور ڈھیلی آوازوں سے برافروختہ ہوتے تھے، ان کے لیے تند و تیز اور توانا خیالات اور آواز مناسب تھی۔ غالب اگرچہ زمانۂ انحطاط کے شاعر تھے مگر انہوں نے مغلوں کی جلالی اور قاہرانہ سپرٹ کا احیا کرنا چاہا تھا اس لیے ان کی فارسی شاعری میں ایک طنطنہ ہے۔

اردو میں غالب نے پہلے بیدل کی پیچیدگی اور دقت کو داخل کرنا چاہا پھر ناسخ کی مضمون آفرینی اور لفظی عمارت گری کو اپنانے کی کوشش کی۔ پھر فارسی اختیار کر لی لیکن جب زمانے نے دوسری مرتبہ اردو شاعری کی طرف راغب کیا تو انہیں قلعۂ معلیٰ کے سامعین کے لیے شاعری کرنی تھی جس کی خصوصیت

نرم نرم لہجہ، دھیمی دھیمی آواز ملتی ہے زیادہ جذبات کی سپردگی اور گداز اور گھلاوٹ تھی۔ اسی وجہ سے غالب نے اس نئی فضا میں جو شاعری کی اس کی نوا ان کی فارسی شاعری کی نوا سے خاصی مختلف ہے۔

اس کے علاوہ زبانوں کے اجتماعی مزاج کا فرق بھی بڑا فرق ہے، آخر علامہ اقبال کو اُردو ترک کرنے اور فارسی اختیار کرنے پر کس چیز نے مجبور کیا تھا۔ اسلامی بین الاقوامی مخاطبوں تک پہنچنے کا جذبہ بھی محرک ہوا ہوگا مگر فارسی زبان میں صدیوں کے اثرات کے تحت جو جہریت" پیدا ہو گئی ہے، جو اس زبان میں ہندی زبانوں کے مقابلے میں از خود بھی زیادہ ہے وہ بھی ضرور اثر انداز ہوتی ہوگی۔ اقبال چاہتے تو دوسرے حالی بن سکتے تھے مگر اقبال کو حالی کی مرثیت اپنی نوا کے لیے موزوں معلوم نہیں ہوئی۔ انہیں توانا آواز کی ضرورت تھی اس لیے انہوں نے فارسی میں زیادہ لکھا۔

ہندی زبانیں (جن کے اندر سے اُردو نکلی ہے) مادرانہ جذبات کی زبانیں ہیں۔ حکمت کی کہانیاں، سوز و گداز، سپردگی، دل شکستگی، ہجر کی آنچ اور دھواں محبت کے میٹھے میٹھے معاملات، گیت اور دوہے اور جوگیوں کے دردمندانہ سخن ان زبانوں میں خوب ادا ہوتے ہیں۔ فارسی عربی سے کم مگر اردو سے زیادہ پدرانہ اور قاہرانہ آوازوں اور لہجوں کی زبان ہے۔ اس میں کھڑے الف، کھچی ہوئی ی (معروف) اور ؤ (معروف)، کی آوازوں والے الفاظ شاید زیادہ ہیں، اردو میں ڑ، ڈ، ٹ وغیرہ تو کرخت آوازیں ہیں۔ لیکن زبان کی ترکیب میں کام آنے والے لفظوں میں نیم کھچے ہوئے یا بند لفظوں سے اظہار کا کام زیادہ لیا جاتا ہے۔ اب ایک اور نکتہ!

شعر دیکھیے ۔

پرتوِ خور سے ہے شبنم کو فنا کی تعلیم	میں بھی ہوں ایک عنایت کی نظر ہونے تک
یک نظر بیش نہیں فرصتِ ہستی غافل	گرمیِ بزم ہے اک رقصِ شرر ہونے تک
غمِ ہستی کا اسد کس سے ہو جز مرگ علاج	شمع ہر رنگ میں جلتی ہے سحر ہونے تک

شعر غالب کے ہیں اور ان میں فارسی آمیز اردو زبان استعمال کی گئی ہے لیکن زبان کی جذباتی فطرت اور اس کی فضا کا اصلی مزاج یہ تقاضا کر رہا ہے کہ زیادہ سے زیادہ بند لفظ استعمال ہوں۔ بند لفظوں سے مراد یہ ہے کہ ان کے تلفظ کے لیے منہ کو معمولی کھولنا پڑے ان کے مقابلے میں آ، تمنا، تقاضا بند نہیں۔ کشیدہ الفاظ ہیں۔ ان میں الف کشیدہ ہے۔ اس کے لیے منہ کو خاصا کھولنے کی ضرورت ہے) پہلے شعر میں دیکھیے :

پر (بند)
تو (بند)
خور (بند)

ہے (کشیدہ ہے لیکن پڑھنے میں نیم کشیدہ)
ہے کشیدہ ہے
شب (بند)
تم (بند)
کو کشیدہ ہے مگر پڑھنے میں نیم کشیدہ ہے
فنا کشیدہ ہے
کی کشیدہ ہے
تع (بند)
لی کشیدہ
م (بند)

اسی طرح تجزیہ کرتے جائیے تو محسوس ہوگا کہ بند الفاظ حصہ لے رہے ہیں۔ کشیدہ کم ہیں جو ہیں وہ بھی کھل کر کشیدہ نہیں۔ اس سے خاص قدرتی طور پر رکاوٹ اور ضبط کا احساس ہوتا ہے اور تجربات کے اظہار کی لہر اور پیمانے کا پتہ چلتا ہے۔ بہر حال فارسی شاعری کی پر خروش نوا اس میں منعکس نہیں ہوتی۔ مجھے یقین ہے کہ میرا یہ تجزیہ بعض بلکہ بیشتر احباب کی نظر میں مضحکہ خیز ہوگا مگر اس طرح زبان کی اجزائی تشریح سے اظہار کی صورتوں کے سمجھنے میں مدد مل سکنے کی کم از کم مجھے توقع ہے۔

مقصدِ کلام یہ ہے کہ غالب کے فارسی اور اُردو کلام میں زبان اور اس کی ساخت کا فرق بھی بڑا حصہ لے رہا ہے۔ فارسی میں جہاں عالی خیالات اور ہنگامہ آفریں احساسات نے جگہ پائی ہے وہاں اُردو میں جذبات زیادہ کامیابی سے ظاہر ہوئے ہیں اور ان میں زیادہ قدرت دکھائی ہے۔ روزمرہ کی چاشنی کے علاوہ مانوس جذبوں کے بیان نے ان کے اردو کلام کو ہندی فضا میں زیادہ مقبول بنایا ہے۔ اور ان کا یہ احساس کہ ان کی فارسی ہی سب کچھ ہے پورا غلط نہ سہی، کسی حد تک غلط نکلا ہے اگرچہ یہ صحیح ہے کہ ان کی فارسی کو بیانِ حقائق میں بجا طور سے بلند مقام حاصل ہے۔

⊙

غالب کی فارسی شاعری

(۱)

غالب کی فارسی شاعری پر قلم اٹھانا اگر دشوار نہیں تو سہل بھی نہیں، دشوار اس لیے نہیں کہ اگر محض مروجہ اسالیب کی روشنی میں اور ان کے حوالے سے ان کی فارسی شاعری کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانا مقصود ہو تو یہ کچھ زیادہ مشکل امر نہیں اور سہل اس لیے نہیں کہ اس شاعری کے پیچھے جو شخصیت اور جو ذہن و نفس کام کر رہا ہے اس کے پیچیدہ عناصر کی گرہوں کا کھولنا گہری کاوش اور وسیع الاطراف جستجو کا محتاج ہے اور یہ آسان کام نہیں۔

غالب کے اُردو کلام کے پس منظر میں بھی شخصیت وہی ہے لیکن اُردو میں ان کے اظہار کے راستے میں پیچیدگیاں کم ہیں۔ اس کے برعکس فارسی کلام کے پس منظر میں جو ذہن کام کر رہا ہے اس کے راستے میں کئی عناصر (کہیں ہم رنگ مگر اکثر مخالف) کام کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ مثلاً ایک تو یہی کہ فارسی میں غالب اپنے نقش ہائے رنگ رنگ کا سکہ بٹھانا چاہتے ہیں اور اس کی خاطر اپنے مجموعۂ اردو کو بے رنگ کہتے ہیں اور مقامی حریفوں سے نبٹنے کے لیے وہ یہاں تک کہہ دیتے ہیں کہ "جس چیز کو تم اپنے لئے باعثِ فخر سمجھتے ہو وہ میرے لئے ننگ ہے"۔ اپنی اردو کے مقابلے میں اپنی فارسی کو اتنا اونچا ثابت کرنا غالب کی مخصوص نفسی کیفیت کا آئینہ دار ہے جس کا میں نے اُوپر ذکر کیا ہے ورنہ اردو شاعری خصوصاً مرزا کی اپنی اردو شاعری اتنی گئی گزری تو نہ تھی کہ اس کو اپنے لیے ننگ سمجھا جاتا۔ اسی نفسی کیفیت کی ایک شکل یہ بھی ہے کہ غالب ہندوستان کی تقریباً ساری فارسی شاعری کو یک قلم معمولی بلکہ بیکار قرار دے دیتے ہیں البتہ ہندوستان میں آئے ہوئے چند ایرانی شعراء کا دل کھول کر اعتراف کرتے اور خود ہندی ہونے کے باوجود اپنے آپ کو ان ایرانی نژادوں کے سلسلے اور زمرے میں شامل کر کے اپنے لیے اس بنا پر تفوق کی ایک صورت نکالتے ہیں۔

اس نفسی کیفیت نے مرزا کے فارسی کلام پر جو اثر ڈالا اس کا تجزیہ مفید تو ہے مگر دشوار بھی ہے۔ مرزا نے ان ایرانی نژاد پیشواؤں سے کیا حاصل کیا؟ احساس کی کن کن صورتوں سے دلچسپی کا اظہار کیا؟ ان کے اسالیب کی کہاں تک اور کن کن امور میں پیروی کی؟ اور ان سب کے بعد یہ بھی کہ اس ساری پیروی سے نتیجہ کیا نکلا؟ کیا مرزا ان کے مقلد و پیرو ٹھیرے یا اس تقلید اور پیروی کے باوجود وہ وہی رہے جو

انھیں ہونا چاہیئے تھا۔

میری ذاتی رائے یہ ہے کہ میرزا ان پیشواؤں کا دم بھرنے کے بغیر بھی پہنچانے جا سکتے تھے۔ کیونکہ ان کی انفرادیت دونوں زبانوں میں تسلیم شدہ ہے۔ وہ ظہوری کا سہارا نہ بھی لیتے تب بھی ایک بڑے شاعر تھے اور مانے جاتے۔ وہ حزیں کی مدح سرائی نہ بھی کرتے تب بھی اپنا لوہا منوا لیتے۔ یوں ادبائے قدیم کا اعتراف کوئی بُری بات نہیں مگر مجھے رہ رہ کے یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کی زبان سے ان بزرگوں کا بار بار ذکر تکلف سا تھا۔ کیونکہ چند خاص باتوں کے سوا میرزا کے جذباتی تجربے اور لسانی پیرائے منفرد ہیں۔ مذکورہ بالا بزرگوں کا ماحول بھی مختلف تھا۔ وہ سلطنت کے دورِ عروج سے متعلق لوگ تھے اور میرزا سلطنت کے دورِ زوال و انقراض کے شاعر تھے اور اس ماحول کا فرق قدرتی تھا۔ ظاہر ہے کہ کوئی شاعر اپنے اجتماعی گرد و پیش سے منقطع نہیں ہو سکتا۔

اس ساری گفتگو کا مقصد یہ ہے کہ میرزا کے فارسی کلام کے مطالعہ کے راستے میں قدیم ادبا و شعراء کے یہ حوالے بھی ایک طرح کی رکاوٹ، ایک طرح کی پیچیدگی پیدا کرتے ہیں۔ ہم ان کی وجہ سے لازماً (جیسا کہ میں خود بھی اس میں مبتلا رہا) میرزا غالب کا نظیری، ظہوری، عرفی، فیضی، جلال، اسیر اور محمد علی، حزیں وغیرہ سے مقابلہ کرنے لگ جاتے ہیں ـــــ اور چونکہ میرزا نے ان سب کو خراجِ تحسین ادا کیا ہے اس لئے ہم انہی کو معیار سمجھ کر میرزا کے قد کو ان کے قد سے ناپنے لگ جاتے ہیں۔

واقعہ یہ ہے کہ میرزا منفرد ذہانت اور غیر معمولی قابلیت کے مالک تھے اور ان کی ان قابلیتوں کو کسی دوسرے کے حوالے کے بغیر بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ یہ تسلیم ہے کہ غالب اور ان شعرا کے مابین کچھ ذہنی مماثلتیں بھی ہوں گی اور یہ مسلّم کہ میرزا نے ان کے بعض اسالیب کی پیروی بھی کی ہے مگر غالب کی شاعری کی حیثیت مستقل ہے۔ غالب کی شاعری غالب کی اپنی شاعری ہے۔ غالب کی اپنی تخلیق غالب کا اپنا تجربہ ہے۔ وہ پچھلے شعرا کے راستوں سے گزرے ہوں گے مگر ان کی نوا اپنی، ان کا نغمہ اپنا، ان کے غم اپنے، ان کی خوشیاں اپنی ہیں ـــــ میرا خیال ہے کہ انہوں نے نقالی کسی کی نہیں کی۔ سخن گسترانہ باتوں میں انداز کسی کے اپنائے بھی ہیں تو بات اپنی ہی کہی ہے، لہجہ اپنا ہی رکھا ہے ـــــ غالب نے ایرانیوں کی تعریف بھی کی ہے مگر وہ ایرانی نہیں تھے، وہ ہندی تھے اور ہندی ہی رہے ہے ـــــ اگر کچھ اور بنتے تو محض تصنع کے مرتکب ہوتے ـــــ ظاہر ہے کہ شاعر صرف اسالیب سے نہیں بنتا۔ تجربات سے بنتا ہے۔ غالب پورا شاعر تھا۔ اس کے فارسی کلام میں بھرپور تجربات ملتے ہیں اور ان کو یکجا کیجئے تو غالب ظہوری تو کیا کسی کے بھی فیض یافتہ معلوم نہیں ہوتے ـــــ زیادہ سے زیادہ یہ کہیئے کہ مکتب خانۂ ازل کے سوا کسی کی تقلید نہیں کی۔ ع میں ہوں اپنی شکست کی آواز! بس اپنی ہی شکست کی آواز!

تجربات و احساسات کی تفصیل سے پہلے یہ بحث کر ہی لینی چاہیئے کہ میرزا نے نظیری، ظہوری، عرفی

اور حزیں وغیرہ کی اتنی مدح سرائی کیوں کی ؟ یہ محض سعادت مندی تھی یا ہم عصروں کو مرعوب کرنے کا یہ بھی ایک طریقہ تھا ؟ یا یہ اپنی مرعوبیت کا اظہار تھا ؟ یا ان شعرا سے کچھ ایسی ذہنی مماثلتیں تھیں جو ان کے لیے باعث کشش تھیں۔

میں سطورِ بالا میں نفسی و ذہنی مماثلتوں کی موجودگی کا اقرار کر چکا ہوں۔ اگرچہ مجھے پھر اصرار ہے کہ ان کی وجہ سے میرزا کو ان بزرگوں کا مقلد ثابت نہیں کیا جا سکتا کیونکہ ان کے تجربات کی انفرادیت ثابت ہے تاہم ان ذہنی مماثلتوں سے مفید نتیجے نکالے جا سکتے ہیں چنانچہ آئندہ سطور میں مختصر تجزیہ کیا جا رہا ہے۔

سب سے پہلے نظیری کو لیجیے، نظیری نے قصیدے بھی لکھے اور غزلیات بھی ـــــ مجموعی تاثر کے اعتبار سے ان کی شاعری اکبری دور کی عام شاعری کی توانائی، خطر طلبی اور قوت و صلابت کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس کی لے عموماً ولولہ انگیز اور پرجوش ہے مگر ولولہ انگیزی کے ساتھ ان کی غزل میں گداز اور مٹھاس بھی ہے۔ غزل میں معاملہ بندی ان کا خاص میدان ہے اور عام تذکرہ نگار اسی کو ان کا کمال سمجھتے ہیں۔ اس میدان میں جزئیاتِ محبت کی مصوری اور تفصیل سے انھیں خاص دلچسپی ہے۔

نازکی کے خلاف نظیری کا احتجاج یہ صورت اختیار کرتا ہے ؎

نشانِ ذوقِ حقیقت بہ نازکان ندہند چہ شد کہ فاختہ خوش گو و سرو موزون است

نظیری اپنے آپ کو گلشن کا زمزمہ خوان نہیں سمجھتا بلکہ خود کو کہسار میں "قہقہہ لگانے والا" کہتا ہے:

دلم از زمزمۂ طرفِ چمن نکشاید گوشش بر قہقہۂ دامنِ کہسار کنم

در چمن معذور داریدم اگر گردم ملول نغمہ سنجِ کوہ و دشتم از گلستان نیستم

زندگی میں بلاؤں سے مقابلہ اور تلخی اور ناگواری کو اپنے ذوق کا حصہ بنا لینا، ہنگامہ و آشوب سے دلچسپی لینا، نظامِ کہنہ سے بیزاری اور کسی نئی دنیا کی تخلیق کی آرزو ـــــ یہ خیالات نظیری کے (اور صحیح یہ کہ اکبری جہانگیری زمانے کے اکثر شاعروں کے) کلام میں درجہ بدرجہ ملتے ہیں ـــــ پھر انھی کی صدائے بازگشت پہلے غالب میں پھر اقبال میں ملتی ہے (تفصیل کے لیے ملاحظہ ہوں میرے تین مضمون (۱) اقبال کا ایک ممدوح ـ نظیری (۲) غالب پیشروِ اقبال (۳) اقبال ـ دو زبان شاعر۔

اس کی تائید میں مثالیں آگے آ رہی ہیں یہاں ایک اور امر کی طرف اشارہ کرنا لازم ہے اور وہ یہ کہ نظیری معاملہ بندی میں منفرد ہے اور مغلوں کے زمانے کا کوئی شاعر اس تک پہنچتا دکھائی نہیں دیتا۔ معاملہ بندی کے معنے ہیں، معاملاتِ محبت کا بیان لیکن بیان سے مراد، بیان کا ہر طریقہ نہیں بلکہ ایک خاص انداز ہے۔ ظاہر ہے کہ ہر مضمون کے لیے موزوں اور مناسب اسلوبِ بیاں درکار ہوتا ہے۔ محبت کے جذبے ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ایما کے ذریعے بیان ہوتے ہیں لیکن معاملاتِ خارجی کے لیے ایما نہیں بلکہ واضح اور صریح بیان کی ضرورت ہوتی ہے۔ اشارہ نہیں بلکہ وضاحت، اسی طرح استعارہ نہیں

بلکہ حقیقت تاکہ فوراً ذہن نشین ہو جائے معاملات کی جزئیات کا انتخاب کرنا ہوتا ہے جو زیادہ سے زیادہ پُر کشش ہوتی ہیں۔ خارجی معاملات کی جو مصوّری محض تخلیقی ہوتی ہے اس سے محبوب کی رفتار و گفتار کی واضح تصویر کھینچنی ممکن نہیں۔

بربنائے مقابلہ یہ فیصلہ صادر کیا جا سکتا ہے کہ نظیری، غالب سے بہتر معاملہ بند شاعر تھا۔ نظیری اور غالب کی ایک دو ہم طرح غزلیں جو اس طرز کی ہیں سامنے رکھ کر دیکھیے، باز کردن، احتراز کردن، اس زمین میں نظیری اور غالب دونوں نے غزلیں لکھی ہیں۔

نظیری کی غزل

چہ خوش است از دو یک دل سرِ حرف باز کردن — سخنِ گزشتہ گفتن گلہ را دراز کردن
گہے از نیازِ پنہاں نظرے بہ سجدہ دیدن — گہے از عتابِ ظاہر نگہے بہ ناز کردن
اثرِ عتاب بردن ز دلِ ہم اندک اندک — بہ بدیہہ آفریدن بہ بہانہ ساز کردن
تو اگر بجورِ سوزی ز جفا کشاں نیاید — بجز از دعائے جانت ز سرِ نیاز کردن
نچناں گرفتہ جا بمیانِ جانِ شیریں — کہ تواں ترا و جاں را ز ہم امتیاز کردن
ز خمارِ مے ندارم سر و برگِ سجدۂ بت — دل و خاطرِ پریشاں نتواں نماز کردن
تو بخویشتن چہ کردی کہ بما کنی نظیری — بخدا کہ واجب آمد ز تو احتراز کردن

غالب کی غزل: (دیوانِ غالب صفحہ ۱۴۵)

چہ غم ار بہ جد گرفتی ز من احتراز کردن — نتواں گرفت از من بہ گزشتہ ناز کردن
بگہت بوشگانی ز فریبِ رم نخوردن — نفسم بدام باقی ز سخن دراز کردن
تو و در کنارِ شوقم گرہ از جبیں کشودن — من و بر رخِ دو عالم درِ دل فراز کردن
مژہ را ز خونفشانی بدل است ہمزبانی — کہ شمارِ دم بدامن ستم گداز کردن
بہ نوردِ پاسِ رازت، خجل از غبارِ خویشم — کہ ز پردہ ریختِ بیروں غمِ نالہ ساز کردن
ز غمِ تو بادِ شرمم کہ چہ مایہ شوخ چشمی است — ز شکستِ رنگ بر رخ درِ خلد باز کردن
نفسم گداخت شوقت ستم است گر تو دانی — کہ ز تابِ نالہ خوں شد نہ ز پاسِ راز کردن
بفشارِ رشکِ بزمت نچناں گداخت گلشن — کہ میانہ گل و دل نرسد امتیاز کردن
رخِ گل ز غازہ کاری بہ نگاہ بندد آئیں — نرسد بحث شکایت ز چمن طراز کردن
ہمہ تن ز شوقِ چشم کہ چو دل فشاندہ گردد — بہ رشک مایہ بخشم ز جگر گداز کردن
ہلہ تازہ گشتہ غالب روشِ نظیری از تو — سزد ایں چنیں غزل را بہ سفینہ ناز کردن

اس غزل میں نظیری جن جزئیات کا بیان کرتا ہے واضح اور حقیقی ہیں، ان میں کہیں مبالغہ نہیں کیں

استعارہ کا سہارا نہیں لیا گیا۔ چند سچی باتوں کا فطری اور راست بیان ہے اور یہی قاری کے لیے باعث کشش ہے۔
غالب کی مذکورہ غزل میں ترکیبوں اور استعاروں کی گھن گرج بہت ہے۔ جزئیات بیشتر داخلی ہیں اور جو خارجی ہیں وہ بھی تخیلی۔

زغمِ تو باد شرمم کہ چہ مایہ شوخ چشمی است   ز شکستِ رنگ بر رخ، درِ خلد باز کردن

دوسرے مصرعے میں "شکست رنگ بر رخ" ایک خارجی کیفیت ہے، مگر اس کی تصویر کاری محسوس سے موہوم کی طرف لے جاتی ہے۔ اسی طرح دوسرے اشعار ہیں کہ ان میں اکثر تاثرات ہیں۔ خارجی جزئیات کم سے کم ہیں۔ یہ غزل لکھی ہے تو نظیری سے متاثر ہو کر مگر اس کا انداز عرفی سے ملتا ہے اس میں غالب کے دعوے کے برعکس روشِ نظیری کا اثر کم سے کم ہے، ماسوا اس کے کہ یہ نظیری کی زمین میں ہے۔ اس میں اور کچھ بھی نظیری سے مماثل نہیں۔

یہی بات اس غزل کے متعلق کہی جاسکتی ہے جس کی ردیف "تماشا کش نگر"، "تچالاکش نگر" وغیرہ ہے۔
اس غزل میں غالب کی جزئیات نگاری مکمل تر ہے اس میں ایسے محبوب کی حالت کا نقشہ ہے جو پہلے اپنے عشاق پر ہر قسم کے ستم روا رکھتا تھا مگر اب جب کہ وہ خود ناوک عشق کا شکار ہو چکا ہے اس کی حالت عجیب ہے۔ یہاں غالب نے اچھی تصویر بنائی ہے لیکن نظیری کی غزل سے مقابلہ کیجیے تو محسوس ہوگا کہ ایک معاملہ بندی کی حیثیت سے نظیری کا میلان خارجی اوصاف کی طرف زیادہ ہے اور غالب خارجی اوصاف کے بیان میں بھی استعارہ بندی کی طرف مائل ہو کر عرفی کے مانند مبالغہ و شدتِ جوش کی طرف جھک جاتے ہیں۔

مقصود کلام یہ ہے کہ معاملہ بندی میں نظیری کی ایک روش خاص ہے (یعنی محبت اور محبوب کے خارجی اوصاف کا راست بیان استعارات کی مدد کے بغیر) غالب اس روش میں نظیری تک نہیں پہنچ سکے جس طرح نظیریؔ "اقتدائے حافظِ شیراز" کے دعوے کے باوجود حافظ تک نہیں پہنچ سکے۔

سبب اس کا یہ ہے کہ میرزا حسن کہ مصوّر ہو کر بھی حسن کی تاثیر کے مصوّر ہیں۔ خارجی جزئیات کی حقیقی تصویر نہیں بناتے بلکہ تخیلی تصویر بناتے ہیں یا کہ یوں کہیے کہ تصویر نہیں بناتے تصوّر ہی دلاتے ہیں یا محض تاثر پیدا کرتے ہیں، ابہام اور مبالغہ کی مدد سے تاثر میں گہرائی اور شدت پیدا کرتے ہیں۔ خارجی اوصاف کا نقش نہیں بٹھاتے۔ اپنی جگہ یہ بھی بڑا فن ہے مگر یہ وہ فن نہیں جو نظیری کا فن تھا۔

غالب نے اپنی ایک مثنوی میں محبوبانِ بنارس کے حسن کا ذکر کیا ہے۔ مثنوی کے بیانیہ اندازِ بیاں میں حسن کے اوصافِ خارجی کی کافی گنجائش تھی، غالب نے اس سے فائدہ اٹھایا ہے لیکن اس میں بھی اُن کی طبیعت کا اصلی میلان نمایاں ہے ؎

تعالے اللہ بنارس چشمِ بد دور   بہشتِ خرّم و فردوسِ معمور

بیا اے غافل از کیفیت ناز — نگاہے بر پری زادانش انداز
ہمہ جا نہاتے بے تن کن تماشا — ندارد آب و خاک ایں جلوہ حاشا
بتانش را ہیولیٰ شعلۂ طور — سراپا نور ایزد چشم بد دور
میانہا نازک و دلہا توانا — زنادانی بکارِ خویش دانا
تبسم بسکہ در لبہا طبیعی است — دہن ہا رشکِ گل ہائے ربیعی است
ادائے یک گلستان جلوہ سرشار — خرامے صد قیامت فتنہ دربار
بہ لطف از موجِ گوہر نرم رو تر — بناز از خونِ عاشق گرم رو تر
ز انگیزِ قد انداز خرامے — بپائے گلبنے گسترده دامے
ز نرگس جلوہ ہا غارت گرِ ہوش — بہار بستر و نوروزِ آغوشش
ز تابِ جلوۂ خویش آتش افروز — بتانِ بت پرست و برہمن سوز
بسامانِ دو عالم گلستان رنگ — ز تابِ رخ چراغانِ لبِ گنگ
قیامت قامتاں مژگاں درازاں — ز مژگاں بر صفِ دل نیزہ بازاں
بہ تن سرمایۂ افزائشِ دل — سراپا مژدۂ آسائشِ دل

اس تصویر میں زیادہ تر بیان ان کیفیات کا ہے جن کی تصویر کھینچنی محال ہے۔ محبوب کی اداؤں کا ذکر تو کیا جاسکتا ہے مگر ان کی صحیح کیفیت صرف ذوق و تخیل ہی سے سمجھی جاسکتی ہے۔ ادا لطف، ناز، جلوہ، انگیز، انداز، یہ وہ کیفیات ہیں کہ "بہ ذوق می توان دریافت و بتقریر درنیاید۔" مذکورہ بالا تصویر میں البتہ دو موقعے ایسے ہیں جن میں خاص طور سے شاعر نے تصویر بنانے کے لیے خارجی اور محسوس اور معین تشبیہات سے کام لیا ہے۔

اول: ز انگیز قد انداز خرامے — بپائے گلبنے گسترده دامے
دوم: بہ سامانِ دو عالم گلستان رنگ — ز تابِ رخ چراغانِ لبِ گنگ

باقی سب موقعوں پر التفات ذہنی محسوسات سے وجدان کی طرف ہے۔ "بہ لطف از موجِ گوہر نرم رو تر"

بناز از خونِ عاشق گرم رو تر اور بہ تن سرمایۂ افزائشِ دل۔ باقی سب ذوقی ادا۔ یک گلستان جلوہ سرشار۔ خرام = صد قیامت فتنہ دربار۔ بہ تن سرمایہ افزائشِ دل۔ سراپا = مژدۂ آسائشِ دل۔

اسی ایک مثال سے یہ ظاہر ہے کہ غالب جب حسن کی خارجی جزئیات کی مصوری کرتے ہیں تب بھی ان کی ذہنی پرواز، حقیقت سے تخیل کی طرف ہوتی ہے۔ استعارہ ان کا رفیق اور مبالغہ ان کا معاون رہتا ہے اور یہ وہ اوصاف ہیں جو انہیں نظیری سے دور اور عرفی کے قریب لے جاتے ہیں۔

مگر اس میں کچھ شبہ نہیں کہ غالب کی نظر میں، معاملہ گوئی کے میدان خاص میں "خواجہ نظیری" ہی سب سے آگے ہیں اور خواجہ نظیری کی بعض ادائیں تو ایسی ہیں جن میں غالب کے ذوق و مزاج کے لیے یقیناً بڑی کشش ہونی چاہیئے۔ ان میں سے ایک نفسیاتِ محبت کا بیان ہے جو نظیری کے یہاں بھی ہے اور غالب کے یہاں بھی۔ دوسری چیز ہنگامہ پسند محبوبوں کے لیے خصوصی پسندیدگی۔ نظیری نے اس ہنگامے کی تصویر ایک غزل میں کھینچی ہے۔ مطلع یہ ہے ؎

به هوش سیرِ چمن کن که شاهدان مستند | قرا به بر سرِ ابر بهار بشکستند

اس ایک ہی شعر میں نظیری نے محبوبوں کے ہنگامۂ بدمستی کی موثر تصویر ہمارے سامنے پیش کر دی ہے ـــ غالب کے لیے اس تصویر میں تسکینِ ذوق کا کافی سامان ہے۔ ان کی اپنی ہنگامہ پسندی ملاحظہ ہو:۔

دلم اسے شوق نہ آشوبِ غمے بکشاید | فتنۂ چند ز ہنگامہ ستانے بمن آر
گر داغ نہادند و گر در دفزودند | نازم کہ بہ ہنگامہ فراموش نکردند

لیکن حق یہ ہے کہ غالب طبعاً انفعال کے لیے پسندیدگی نہ رکھتے ہوں گے وہ محض تماشائی ہو کر جینا نہیں چاہتے۔ ان کا ذوق یہ ہے کہ وہ ایسے ہنگامے میں خود بھی شریک ہوں، انھوں نے اپنی مجلس نائے و نوش کا جو نقشہ اپنی ایک غزل میں پیش کیا ہے وہ یہ ہے ؎

بیا کہ قاعدۂ آسمان بگردانیم | قضا بگردشِ رطلِ گراں بگردانیم
ز چشم و دل بتماشا تمتع اندوزیم | ز جان و تن بمدارا زیاں بگردانیم
بگوشۂ بنشینیم و در فراز کنیم | بکوچہ بر سرِ رہ پاسبان بگردانیم
اگر ز شحنہ بود گیر و دار نندیشیم | دگر ز شاہ رسد ارمغان بگردانیم
اگر کلیم شود ہمزبان سخن نکنیم | دگر خلیل شود میہمان بگردانیم
گل افگنیم و گلابی بر رہگذر پاشیم | مَی آوریم و قدح درمیان بگردانیم
ندیم و مطرب و ساقی ز انجمن رانیم | بکار و بار زنی کارواں بگردانیم
گہی بلابہ سخن با ادا بیامیزیم | گہی ببوسہ زباں در دہاں بگردانیم
نہیم شرم بیک سوی و باہم آویزیم | بشوخیی کہ رخِ اختران بگردانیم
ز جوشِ سینہ سحر را نفس فرو بندیم | بلای گرمیِ روز از جہان بگردانیم
بوہم شب ہمہ را در غلط بیندازیم | ز نیمہ رہ رمہ را با شبان بگردانیم
بجنگ باج ستانانِ شاخساری را | تہی سبد ز درِ گلستان بگردانیم
بصلح بال فشانانِ صبح گاہی را | ز شاخسار سوی آشیان بگردانیم

زحیدریم من وتو زما عجب بنود　　گر آفتاب سوی خاوران بگردانیم
بمن وصالِ تو باور نمی کنند غالب　　بیا کہ قاعدۂ آسمان بگردانیم

اب عرفی کو لیجئے۔ عرفی نظیری سے مختلف آدمی تھا۔ مزاج، ذوق، مشرب، اندازِ نظر، طرزِ بیان ـــــ غرض ہر لحاظ سے مختلف۔ مگر غالب نے عرفی کا ذکر بھی بڑے احترام سے کیا ہے ؎

"طالب آملی اور عرفی شیرازی کی غضب آلود نگاہ نے آوارہ اور مطلق العنان پھرنے کا مادہ جو مجھ میں تھا اس کو فنا کر دیا۔"　　(مکاتیب)

ظاہر ہے کہ اس اظہارِ عقیدت کے بھی کچھ اسباب ہوں گے۔ میں پہلے کہہ آیا ہوں کہ غالب دراصل ذہن اور آرزو کے اعتبار سے عرفی کے قریب ہونا چاہتے ہیں اور نظیری کے مقابلے میں عرفی کے زیادہ قریب ہیں بھی، اگرچہ ان کی طبیعت وصلاحیت کا تنوّع اور ان کی انفرادی طبعی خصوصیات ان کے میدانِ کمال کو وسیع تر بنا رہی ہیں۔

عرفی کی غیوری غالب کے رشک سے بڑی مماثلت رکھتی ہے، عرفی کی انا غالب کی خودنگری کے مقابل رکھی جاسکتی ہے۔ عرفی کا احتجاج اور اس کا تلخ شکایتی رنگ غالب کے یہاں بھی ہے۔ ان دو شاعروں کی یہ ذہنی مماثلت خاصی واضح ہے اس لیے اگر غالب عرفی کا اعتراف کرتے ہیں اور اس کے پیچھے یہ مماثلت بھی ضرور کارفرما ہوگی۔ تاہم یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس قرب کے باوجود دونوں کا رنگِ طبیعت مختلف بھی ہے۔ عرفی کے یہاں یہ رنگ اس طرح ظاہر ہو رہا ہے ؎

گر باد شوم بر تو وزیدن نگزارند　　ور حسن شوم روئے تو دیدن نگزارند
این رسمِ قدیم است کہ در گلشنِ مقصود　　برخاک بریزد گل و چیدن نگزارند
شربت دگر و زہر بلب چوں رسد ایں جام　　باید ہمہ نوشند چشیدن نگزارند

ظاہر ہے کہ اس غزل میں عرفی کی شکایت محض اظہارِ مجبوری تک محدود ہے۔ عرفی کہتا ہے گلشنِ مقصود سامنے ہے اور پھول ایک ایک کرکے زمین پر گر رہے ہیں مگر تقدیر کا ستم دیکھئے کہ شاعر یا عاشق یا فن کار کے لیے ان کا چننا منع ہے۔ پھر کہتا ہے حسن کے جلوے ہر طرف بکھرے ہوئے ہیں مگر ہمیں انہیں دیکھنے کی اجازت نہیں۔

آپ عرفی کے ان خیالات پر نظر ڈال کر فوراً محسوس کرنے لگیں گے کہ با ایں ہمہ شکایت یہ غالب کے خیالات نہیں ہوسکتے۔ غالب اور مجبوری اور بے دست وپائی کا یہ شکوہ؟ حاشا۔ غالب سے یہ توقع نہیں ہوسکتی کہ وہ یوں ہاتھ پاؤں توڑ کر بیٹھ جائیں اور تقدیر کا گلہ کرنے لگیں ـــــ وہ تو جب شکوہ کریں گے اس کا اظہار کچھ اس طرح ہوگا

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم　　قضا بگردشِ رطلِ گراں بگردانیم

وغیرہ وغیرہ۔ غالب کے یہاں یہ رنگ اس قسم کے اشعار میں ظاہر ہوتا ہے ۔

عمرے ز ہلاک تلخ تر رفت　　مرگے ز حیات خوشتر آور

فارغ کسے کہ دل را بادرد داگذارد　　کشتِ جہاں سراسر دارد گیا نہ دارد

اے سبزۂ سرِ راہ از جورِ پا چہ نالی　　در کیشِ روزگاراں گل خون بہا ندارد

غالب کی مندرجہ غزل میں طنز و تعریض کا انداز خاص طور سے قابلِ ذکر ہے :

دود سودای تتق بست آسمان نامیدمش　　دیدہ بر خوابِ پریشان زد جہان نامیدمش

وہم خاکے ریخت در چشم بیابان دیدمش　　قطرۂ بگداخت بحرِ بے کران نامیدمش

باد دامن زد بر آتش نوبہاران خواندمش　　داغ گشت آن شعلہ از مستی خزان نامیدمش

قطرۂ خونی گرہ گردید دل دانستمش　　موجِ زہر آبی بطوفان زد زبان نامیدمش

ہر چہ از جان کاست در مستی سبو افزودمش　　ہر چہ با من ماند از ہستی زیان نامیدمش

غربتم ناسازگار آمد وطن فہمیدمش　　کرد تنگی حلقۂ دام آشیان نامیدمش

بود در پہلو بہ تمکینی کہ دل می گفتمش　　رفت از شوخی بہ آئینی کہ جان نامیدمش

تا ز من بگسست عمری خوشدلش پنداشتم　　چون بمن پیوست بختی بدگمان نامیدمش

او بفکرِ کشتنِ من بود آہ از من کہ من　　لاابالی خواندمش نامہربان نامیدمش

تا نہم بر وی سپاسِ خدمتی از خویشتن　　بود صاحب خانہ اما میہمان نامیدمش

دل زبان را رازدانِ آشنائیہا نخواست　　گاہ بہمان گفتمش گاہی فلان نامیدمش

ہم نگہ جان می ستاند ہم تغافل می کشد　　آن دمِ شمشیر و این پشتِ کمان نامیدمش

در سلوک از ہر چہ پیش آمد گذشتن داشتم　　کعبہ دیدم نقشِ پای رہروان نامیدمش

بر امیدِ شیوۂ صبر آزمائے زیستم　　تو بریدی از من و من امتحان نامیدمش

بود غالب عندلیبی از گلستانِ عجم　　من ز غفلت طوطیٔ ہندوستان نامیدمش

غالب اور عرفی کی دیگر باہمی مماثلتوں کا بھی یہی حال ہے۔ عرفی کی غیوری کو کون نہیں جانتا مگر عرفی کی انا اور غالب کی خودنگری میں خاصا فرق ہے۔ عرفی کی خود پرستی (بڑے احترام سے عرض کرتا ہوں) ایک خاص مقام پر پہنچ کر بھی ذہنی کجی کی صورت اختیار کر لیتی ہے مگر غالب کے یہاں افراط کی حالت میں مرض کی شکل اختیار نہیں کرتی۔ اگرچہ غالب کی خود پرستی اور نرگسیت بھی مسلّم ہے مگر ایک لحاظ سے عرفی کی خودنگری سے وسیع تر اور عمیق تر نفسی صورت حال ہے :

در گردِ غربت آئینہ دارِ خودیم ما　　یعنی ز بیکسانِ دیارِ خودیم ما

ما مجملہ وقفِ خویش و دلِ ما زما پرست   گوئی ہجومِ حسرتِ کارِ خودیم ما

یہ ساری غزل وحدت وجود سے متعلق ہے — لیکن اس کے پردے میں غالب نے، خود کی مرکزیت پر بھی زور دیا ہے۔ اسی ایک بات سے یہ ظاہر ہے کہ غالب کی خود پرستی اس کے اس احساس اور تصور سے جاملتی ہے جس کی رو سے مراتبِ وجود میں خدا اور خدائی میں کچھ فرق نہیں رہتا۔ ان تصریحات سے یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ غالب اپنی ساری مماثلتوں کے باوجود نظیری، عرفی، فیضی سے مختلف آدمی تھے اور اسی لئے ان کی شاعری کا رنگ بھی اپنا ہے

انہوں نے نظیری وغیرہ کے علاوہ ظہوری، حزیں اور بیدل کا ذکر بھی عقیدت سے کیا ہے — اور ظہوری کے تذکرے میں تو ان کا قلم جھوم جھوم جاتا ہے۔ مگر یہاں بھی بات وہی ہے۔ ظہوری اپنے سارے نقوشِ جمیل کے باوجود اسلوب کا شاعر تھا، اس کا سارا ادب حسنِ تعمیر کا نماشدہ ہے، تجربات وحقائق ان کے یہاں ثانوی ہیں۔ غالب کو اس کی یہ ادا پسند ہے کہ وہ عمارت خوب تیار کرتا ہے۔ حزیں راست روزمرۂ ایراں میں اظہارِ خیال کرتا ہے — اور انداز قدرے متکبرانہ عارفانہ ہے جو غالب کو عزیز ہے۔ بیدل کے یہاں جوشِ بیاں اور تعمیر کی عظمت اور فکری لہر ہے۔ ان وجوہ سے غالب ان کے معتقد ہیں مگر ان کے مقلد نہیں — غالب پر ان کے اثرات ہو سکتے ہیں مگر اثرات کو تقلید نہیں کہا جا سکتا۔

(۲)

اس وقت جو بحث ہو چکی ہے۔ اس کا مقصد فقط یہ ثابت کرنا تھا کہ غالب نے نظیری وغیرہ سے جس عقیدت کا اظہار کیا ہے وہ تقلید کے مترادف نہیں۔ اس کی حیثیت تحسین و پسندیدگی کی ہے اور اس تحسین میں ایک حصہ ذہنی مماثلتوں کا بھی ہے ورنہ حق یہ ہے کہ غالب اپنی قابلیتوں اور مزاج کی خصوصیات کے اعتبار سے الگ شخص تھے اور اس کا ثبوت، ان کے اُردو فارسی کلام سے ملتا ہے۔

اس بحث کے بعد ہمارے لیے لائقِ توجہ صرف ایک مسئلہ ہے اور وہ یہ کہ غالب کی فارسی شاعری ہمیں کیا عطا کرتی ہے۔ یا یہ کہ ان کی فارسی شاعری میں ان کے تجربات و افکار اور میلانات و رجحانات کی کیا تصویر بنتی ہے؟

یہ بحث چھ عنوانات کے تحت کی جا سکتی ہے:

۱۔ غالب کا تصورِ وجود (فنا و بقا کی بحث)

۲۔ غالب کا تصورِ زندگی (خدا، کائنات، اور انسان کی بحث)

۳۔ غالب کا تصورِ کمال: اس کے سرچشمے (رشک وغیرہ)

۴۔ غالب کے نصب العین۔

۵ - مادی زندگی کی حقیقت : نقشِ گریز پا۔
یاس وغم : داغ ناکامی آشیہ ۔ نہ وصل : زندگی میں مسرت کے چشمے۔

(۱) ہنگامۂ حسن وعشق — (۲) احتجاج وانقلاب
(۳) تازہ تر کی آرزو — (۴) خطر طلبی
(۵) تلخ تر ، ذوق مرگ — (۶) عیشِ نومیدی
(۷) فن (ذوق تخلیق) — (۸) عقل ودیدہ وری (کمال زلیست)

۶ - غالب کا معاشرتی احساس :
(۱) دین ومذہب — (۲) صلح کل — (۳) زہد ورندی کے فاصلے۔

غالب کے تصوّرِ وجود کی گفتگو پر زیادہ خامہ فرسائی کی ضرورت نہیں۔ وہ وحدت الوجود کے قائل تھے اور ان کے دلائل اس نظریے کی تائید میں تقریباً وہی ہیں جو عام صوفیوں کے یہاں مروّج ہیں البتہ شاعرانہ پیرائے مختلف ہیں اگرچہ ان میں بھی وہی موج وکف وگرداب کی تشبیہہ چل رہی ہے۔ غالب نے اپنی مثنویات وقصائد میں اس مضمون پر کئی مرتبہ گفتگو کی ہے۔ ان میں شاید سب سے جامع بحث اس قصیدے میں ہے جس میں عقلِ فعال سے مکالمہ کے ذریعے کئی سوالوں کے جواب حاصل کئے ہیں۔ اس قصیدے کا مطلع یہ ہے ؎

دوش در عالمِ معنی کہ ز صورت بالاست — عقلِ فعّال سراپردہ زد و بزم آراست

اس میں کثرت و وحدت کا راز یوں کھولا ہے ؎

گفتم از کثرت و وحدت سخنے گوی برمز — گفت موج وکف وگرداب ہمانا دریاست

یہ وہی پرانی تمثیل ہے جو دہرائی گئی ہے۔ اسی طرح لا اور الّا کے پیرایۂ بیان کے ذریعے لا کو موجودات کی نفیٔ کامل کی اور الّا کو اثباتِ ذاتِ حق کی علامت قرار دیا ہے۔ بہرحال ان بحثوں میں غالب کی شاعری سے ہمیں کوئی نئی چیز دستیاب نہیں ہوتی۔ غالب کے یہاں منفرد خیالات ان موضوعات کے ضمن میں ملتے ہیں جہاں غالب کا انسانی تجربہ اور اس کا انفرادی احساس بحث میں دخیل ہوتا ہے۔ مثلاً خدا، انسان اور مادی زندگی کی بحث ذاتی حوادث کی روشنی میں۔

غالب خدا کی ذات کو واحد اور سب کچھ ماننے کے باوجود انفرادی احساس کی روشنی میں جب دیکھتا ہے تو اس کے اظہار میں تشکیک کی صورتیں پیدا ہو جاتی ہیں اور وہ خدا کی ان صفات کے بارے میں بھی شک کرنے لگتا ہے جو عام طور پر تسلیم شدہ ہیں۔ ایک رباعی میں قدرت کی فیاضیوں کا ذکر کرکے، اپنے بارے میں قدرت کی تنگ بخشی کا تذکرہ ایک عمدہ تشبیہہ سے کیا ہے۔

ساقی بگرِش پیالہ از غربال است

یہی شکایتی تشکیکی انداز ایک مثنوی میں پایا جاتا ہے جس میں اپنی میخواری کا ذکر کرکے اپنی بے سروسامانی کا حوالہ دیا ہے اور لکھا ہے: اے خدا مجھ بے کس بے بس سے رامش و رنگ کا محاسبہ کیوں کرتا ہے اس کا حساب جمشید و بہرام و پرویز سے کیوں نہیں لیتا؟

حسابِ مے و رامش و رنگ و بُو ز جمشید و بہرام و پرویز جو
کہ از بادہ تا چہرہ افروختند دلِ دشمن و چشمِ بد سوختند
نہ از من کہ از تابِ مے گاہ گاہ بد ریوزہ رُخ کردہ باشم سیاہ
نہ بستان سرائے نہ مے خانۂ نہ دستان سرائے نہ جانانۂ
نہ رقصِ پری پیکراں بر بساط نہ غوغائے رامشگراں در رباط
شبانگہ بہ مے رہ نمونم شدی سحرگہ طلبگارِ خونم شدی

میں یہ تحقیق نہیں کہہ سکتا لیکن میرا گمان ہے کہ غالب کے یہاں دہر اور فطرت کو خدا سے الگ کرکے دکھایا گیا ہے۔ غالب جب خدا کا شکوہ کرتا ہے تو اس کا پیرایۂ بیان جدا ہوتا ہے یعنی اس شکوے میں محبت کا رنگ پایا جاتا ہے لیکن جب دہر یا فطرت کا ذکر آتا ہے تو اس میں یا تو ستم۔ بے حساب اس کی طرف منسوب کیا جاتا ہے یا اس کے بالکل برعکس گردشِ دہر کا عقلی تجزیہ کیا جاتا ہے ـــــ مثلاً ایک قصیدے میں یہاں تک کہہ دیا گیا ہے کہ

آئینِ دہر نیست کہ کس را زیان دہد

پھر اس فیصلے کے حق میں بہت سی دلیلیں دیتے ہوئے لکھا ہے کہ قدرت کی طرف سے اگر کسی کو نقصان پہنچتا ہے تو اس سے بہتر اس کی تلافی بھی کر دی جاتی ہے۔

یہ غالب کا عقلی تجزیہ ہے لیکن یہ تجزیہ دور تک نہیں چلتا۔ غالب کا آخری رویّہ جذباتی ہی ہوتا ہے، خدا یا دہر یا قانونِ قدرت یا فلک ـــــ جو بھی اس نظامِ عالم کو چلا رہا ہے۔ اس کے بارے میں غالب کا نقطۂ نظر شکایتی ہے (جیسا کہ پہلے بیان ہوا) یا جبری۔

اے سبزہ سرِرہ از جورِ پاچہ نالی درکیشِ روزگاران گل خون بہا ندارد

یہ ہے زمانے کی روش اور فطرت کی چیرہ دستی ـــــ اور اہلِ ذوق و نظر اور اہلِ کمال کا حال تو اس سے بھی برا ہے (اور یہ فارسی شاعری کا عام موضوع ہے کہ زمانہ اہلِ کمال کا دشمن ہے) اس صورتِ حال میں اس جبر سے خوگر ہونے اور اس سے موافقت پیدا کرنے کے سوا چارہ بھی کیا ہے؟ درد کو دوا سمجھ لینا ہی درد کا علاج ہے:

فارغ کسے کہ دل را با درد واگزارد کشتِ جہاں سراسر دارو گیا ندارد

غالب کے فکر میں انسان کی کیا حیثیت ہے؟ یہاں بھی غالب کے دو رویّے ہیں۔ ایک رویّہ وہ

جو صوفیانہ افکار میں ہمیشہ سے چلا آیا ہے یعنی یہ کہ انسان وجودِ حقیقی سے الگ کوئی شے نہیں یہ اور بات ہے کہ ہم اس عالم میں پنہاں ہیں لیکن حق یہ ہے کہ ہم عینِ عالم ہیں ۔

پنہاں بہ عالمیم زبس عینِ عالمیم[1]   چوں قطرہ در روانیِ دریا گمیم ما

اپنے الگ وجود کا احساس وہم کا نتیجہ ہے ورنہ ہم اس سے الگ نہیں ۔

اندہم قطرگیست کہ از خود گمیم ما   اما چو وارسیم ہماں قلزمیم ما

یہ خیال صوفیوں میں عام ہے کہ کائنات کا مقصدِ تخلیق انسان ہی ہے غالب کے نزدیک بھی یہی ہے ۔

نہ آفرینشِ عالم غرض جز آدم نیست   بگردِ نقطۂ ما دورِ ہفت پرکار است

یہ عام صوفیانہ نقطۂ نظر ہے جس سے انسان کی کلی عظمت کا تصور پیدا ہوتا ہے لیکن یہ سب کچھ علمی نظری خیالی یا نصب العینی ہے ـــــ اس سے ذہنی تسکین تو ہو سکتی ہے لیکن جذبات کی دنیا الگ ہے اور اس کی کیفیت جدا ہے ـــــ غالب جب دنیا پر جذبات کی نظر ڈالتے ہیں تو انہیں عجیب حالت نظر آتی ہے ۔ وہی اشرف المخلوقات ـــــ وہ مقصدِ تخلیق ـــــ وہ عینِ عالم بے بسی و نارسائی کا اسیر، معمولی سے معمولی آرزوؤں کے حصول میں ناکام و نامراد نظر آتا ہے ۔ تنہائی و بے کسی اس کا مقدر ہے ۔ افسردگی اور غم اس کا نصیبہ، پامالی اور عجز کے اس عالم میں اسے اپنی حقیقت کا احساس ہوتا ہے ۔ اس پر بے ثباتی اور فنا کہ ابھی سرسبز تھے ، ابھی خاک ہو گئے زندگی ایک ستم انگیز مذاق نظر آتی ہے

عمرے نہ ہلاک تلخ تر رفت   مرگے ز حیات خوش تر آور

انسانی زندگی کے تین اہم مسئلے ہیں (۱) موت اور فنا (۲) غمِ آرزو (۳) زندگی سے نباہ اور اس میں حسن اور کمال کی کوئی شکل پیدا کرنا ۔

صوفی مفکر اور اس کے تتبع میں غالب لاکھ کہے کہ میں قلزم ہوں اور "قطرہ گی" کا احساس ایک وہم ہے لیکن ماجرا یہ ہے کہ انسان اپنے احساس کی حد تک قطرہ ہی ہے اور اس حقیقت کو موت اور فنا کا قانون اور بھی روشن کر دیتا ہے ـــــ فنا ایک لحاظ سے جسمِ خاکی کے لیے وسیلۂ آسودگی بھی ہے مگر خوفِ فنا اور اندیشۂ مرگ زندگی بھر انسان کے لیے باعثِ خلش بنا رہتا ہے ۔

تھا زندگی میں مرگ کا کھٹکا لگا ہوا   اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا

خوشی کے لمحات آتے ہیں تو بے ثباتی کے ہمرکاب آتے ہیں ۔ دھوپ کے ساتھ چھاؤں

---

[1] میر تقی میر نے کہا ہے ؏

پہلے عالم عین تھا اس کا اب وہ عینِ عالم ہے

زندگی کا دستور ہے، موت کا خیال، زندگی کے روشن واقعات کے ہمراہ چکر لگاتا رہتا ہے اور خوشی میں زہر ملاتا جاتا ہے ؎

سایۂ و چشمہ بصحرا دم عیشے دارد | اگر اندیشۂ منزل نہ شود رہزن ما

بے ثباتی کے اس تصور کے ساتھ ساتھ (جس کا گہرا احساس ان کے کلام میں موجود ہے) نظری طور پر موت کے ساتھ مفاہمت کی وہی صورت ہے جو نصب العینی صوفیوں نے نکالی ہے۔ یعنی ذوق فنا پیدا کرنا — اور فنا کو اصل شے سمجھنا — شاہ غمگین کے نام خطوط میں غالب نے فنا کے مسلک کے سلسلے میں اہم فکری نکتے اٹھائے ہیں، شاہ صاحب نے غالب کو سمجھایا ہے کہ فنا کا مسلک گفتار سے تعلق نہیں رکھتا۔ کردار اور تجربہ ہے۔ غالب نے اپنے ایک شعر میں بھی اسی کی طرف اشارہ کیا ہے۔

می زند دم ز فنا غالب و تسکینش نیست | بہ کہ توفیق ز گفتار بہ کردار بود

یہ سب بھی لیکن زندگی ہے اور فنا فنا — غالب جیسا جیتا جاگتا آدمی زندگی کو فنا کیسے بنائے۔ ذہنی ریاضت سے آدمی اپنے آپ کو خاک شو پیش ازاں کہ خاک شوی کا قائل تو بنا سکتا ہے لیکن زندگی کا ترک مشکل ہی نہیں (جب تک زندگی ہے) ایک خیالی سی بات معلوم ہوتی ہے۔ کم از کم غالب کے یہاں عملی طور سے ترکِ زندگی کی یہ صورت کہیں نظر نہیں آتی۔ ترکِ زندگی کی ایک علامت ترکِ لذت اور ترکِ آرزو ہے — اور یہ دونوں کیفیتیں غالب کے یہاں مفقود ہیں۔

غالب نے بے ثباتی کے خوف کا علاج جوشِ آرزو میں پایا ہے — ان کے نزدیک اسی کا نام زندگی ہے وہ تو "رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے" کے قائل ہیں — اور اس "ابھی" میں بڑے بعید زمانوں کا اشارہ ہے یعنی اس وقت تک کا جس کے بعد "ابھی" کہنے کی کوئی صورت ہی نہ رہے۔

آرزو سے زندگی کی حدیں بہت وسیع ہیں۔ حالات موافق ہیں تو ٹھیک۔ اگر ٹھیک نہیں تو بھی آرزو اپنے لیے نئے نئے فتنوں اور ہنگاموں کی طلبگار رہتی ہے۔ معمولی آشوبِ غم بہت جلد فرسودہ و بے اثر ہو جاتے ہیں ان میں نیا ولولہ پیدا کرنے کے لیے نئے فتنے درکار ہیں ؎

دلم اے شوقِ ز آشوبِ غمے نکشاید | فتنۂ چند ز ہنگامہ ستانے بہ من آر

زندگی اگر صورت و معنی اور مجاز و حقیقت سے مرکب ہے تو ہو، اس میں معنی کی جستجو میں صورت سے گریز اور حقیقت کی لگن میں مجاز سے پرہیز جائز نہیں۔ یہاں جو ملتا ہے اس سے فائدہ اٹھانا لازم ہے ع

گر بہ معنی نرسی عالمِ صورت چہ کم است

یہ ہنگامے قدرتی طور سے اپنے ہمراہ بلائیں لاتے ہیں۔ درد و داغ ان ہنگاموں کا خاصہ

ہے مگر زندگی کی لذت اسی میں ہے۔

گہ داغ نہادند وگہ درد فزودند　　　　نازم کہ بہ ہنگامہ فراموش نکردند

آرزوئے زندگی۔ کے لیے بلاؤں سے ہم آغوش ہونا پڑتا ہے۔ زندگی کی سچی آرزو ہو تو یہ بلائیں نہ صرف گوارا ہو جاتی ہیں مگر ازدیادِ لذت کا باعث بنتی ہیں۔

رو تن بہ بلادہ کہ دگر بیم بلا نیست　　　　مرغِ قفسی کشمکشِ دام ندارد

جاں در غمت نشاندن مرگ از قضا ندارد　　　　تن در بلا فگندن بیم بلا ندارد

ہنگاموں اور بلاؤں کی اس دنیا میں کہنگی اور فرسودگی سے بڑھ کر دل دوز شے کوئی نہیں۔ ہر لحظہ نیا طور، نئی برقِ تجلی ——— اقبال کی طرح غالب کو بھی تازگی اور نیا پن مطلوب ہے ——— اور نیا پن ہی نہیں بلکہ تجربے کی شدت اور افراط کا ——— مے کی تیخی ہو تو ایسی سینہ زخمی ہو جائے۔ جگر مجروح ہو جائے۔

تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر　　　　بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم

غالب کے احساس کی دنیا میں شدت ایک مرغوب کیفیت ہے ——— غم کھانے میں، مے پینے میں، فریاد کرنے میں، صحرا نوردی کرنے میں، خطرات جھیلنے میں ——— غرض ہر رُخ اور ہر جہت غالب کو شدید کیفیتوں کی طلب ہے یہاں تک کہ اپنے قلم کے لیے خونچکاں ہونے کی صفت ہے

بلبل بہ چمن بنگر و پروانہ بہ محفل　　　　شوق است کہ در وصل ہم آرام ندارد

اس راستے میں ناامیدی تجدیدِ تمنا کا بہانہ ہے ——— اور ناکامی سعی کامیابی کے لیے مہمیز، زندگی جینے کی آرزو اور اس کی شدت کا نام ہے ——— اور اس سے بڑھ کر اور بہتر خوفِ مرگ اور بے ثباتی کا کوئی جواب نہیں۔

موجودہ دور کے وجودی فلسفی انسان کی بے کسی اور زندگی کی بے ثباتی کے سلسلے میں یہ تو ٹھیک کہتے ہیں کہ انسان کو خود پر تکیہ کرنا سکھاتے ہیں لیکن ان کی حکمت ایک مقام پر پہنچ کر زندگی میں بے اعتمادی پیدا کرتی ہے ہمارے صوفی مفکروں کا ایک گروہ بھی زندگی کے بارے میں بے اعتمادی کا اظہار کرتا ہے لیکن غالب کے تصور میں بے اعتمادی کا شائبہ تک موجود نہیں، ان کے لہجے میں شکایت اور احتجاج ضرور ہے لیکن اس سے اعتمادِ زندگی بڑھ رہا ہے، گھٹ نہیں رہا۔ غالب کی طرح دوسرے بہت سے شاعر آئے مگر انہوں نے زیادہ سے زیادہ انسان کی عظمت کا نظری عقیدہ پیش کر کے انسان کے عملی اعتمادِ زندگی کی صورت کم پیدا کی ہے۔ خود میر تقی ہی کو لیجئے ——— انہوں نے موت کو ماندگی کا وقفہ کہہ کر ہمارے ذہن کو تسکین دی ہے مگر عملی لحاظ سے ان کی

شاعری سے اعتمادِ زندگی میں اضافہ نہیں ہوتا — وہ بے ثباتی کے سامنے جھک گئے ہیں — غالب نے بے ثباتی کا مقابلہ کیا ہے اور بقدرِ طاقتِ بشری، خوفِ مرگ کو شدّتِ آرزو کے ذریعے جھٹلا دیا ہے۔

اس شدّتِ آرزو کے ساتھ ساتھ غالب نے اس بے ثبات زندگی کو کیمیا بنانے کا ایک اور نسخہ تجویز کیا ہے — اور وہ ہے معجزۂ تخلیق۔ جو ان شدید آرزوؤں کو ایک پیکر بخشتا ہے تخلیق (سخن)، سے شاعر اور اس کے قاری کو ابدی زندگی مل سکتی ہے ؎

دل را بشعلۂ جلوہ عطا کرد روزگار — قلبِ من از گداز روا کرد روزگار
تیزیٔ فکرِ من از قست نگردون چہ خطر — سختیٔ دہر شود تیغِ مرا سنگِ فساں

تخلیق اپنی جگہ کتنی بھی غم ربا کیوں نہ ہو ہر تخلیق ابدی زندگی نہیں بخش سکتی مگر غالب اس تخلیق کو حیاتِ جاوداں کا ضامن خیال کرتے ہیں جو شاعر اور فن کار کو اہلِ کمال کی صف میں لا کھڑا کردے۔ کمال کی اس صفت کے لیے غالب نے "دیدہ وری" کی اصطلاح وضع کی ہے — دیدہ وری سے بظاہر یہ خیال ہوتا ہے کہ یہ محض فکر و نظر کے کمال کا نام ہے لیکن غالب نے خود اپنے ایک قصیدے میں اس کے جو اوصاف بیان کئے ہیں ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ دیدہ وری دراصل جذبات کی تطہیر و توسیع ہے — یعنی جذبوں کی ایسی تنظیم اور تربیت جو خرد سے ہم آہنگ ہو جائے اور ان دونوں کی مدد سے ان مخفی حقائق کا انکشاف ہو جن تک ہمارے حسّی ذرائع ہمیں نہیں پہنچا سکتے۔

دیدہ ور آنکہ تا نہد دل بہ شمارِ دلبری — در دلِ سنگ بنگرد رقصِ بتانِ آذری
آنچہ در سو نتواں یافت بہر سو یابند — ہر چہ در جا نتواں دید بہر جا بینند

غالب کا دیدہ ور ایک مخلوط مخلوق ہے — اسے . . . ہیں شعر و سخن و خرد کا مرکب دکھایا ہے — اس کا مشرب صلحِ کل، اس کا مذہب محبتِ عام — دنیا میں رہتے ہوئے بھی دنیا سے بلند تر۔

دل نہ بندند بہ نیرنگِ درایں دیرِ دو رنگ — ہر چہ بینند بہ عنوانِ تماشا بینند

ہمواری کا یہ عالم کہ

نستوہند اگر ہمرہِ مجنوں گردند — نخرد شند اگر محملِ لیلےٰ بینند

یہ غالب کا مثالی انسان ہے لیکن شاید غالب کے اندر کے اس انسان سے مختلف ہے جس کی ہنگامہ پسندی کا تذکرہ اس سے پہلے آچکا ہے — یہ محض فکری تمثال ہے جو غالب کی جذباتی تمثال سے مختلف ہے۔ پس اس سے یہ سمجھ لیا جائے کہ غالب عقلی کمال کو جذباتی شخصیت

کی تکمیل سے بلند تر درجہ دیتے ہیں۔ بہ ظاہر یہی خیال ہوتا ہے کیونکہ انہوں نے اپنی ایک مثنوی میں جہاں سخن اور خرد کا مقابلہ کیا ہے۔ خرد کی فوقیت و فضیلت بیان کی ہے۔

سخن گرچہ گنجینۂ گوہر است خرد را ولے تابشِ دیگر است

یہاں تک بات سیدھی ہے لیکن غالب نے خرد کا ایک وصف ایسا بیان کیا ہے جو اس کے دائرے سے باہر ہے یعنی یہ کہا کہ خرد میں مستی ہوتی ہے اور خرد اس میں خود اپنی رہنما ہے ۔

بہ مستی خرد رہنمائے خود است رود گر ز خود ہم بجائے خود است

خرد کی یہ فوق الکل ترجیح غالب جیسے آدمی کے سلسلے میں ناقابلِ فہم ہے ماسوا اس کے کہ اس کو محض نظریہ یا عقیدہ قرار دے دیا جائے ـــ یہ غالب کی فکری آرزو یا فکری نصب العین ہے اور خرد کے حق میں بلا توجیہہ مبالغہ ہے۔

بہر حال غالب کے نزدیک کمال کی معراج حقائق کا انکشاف ہے ـــ اور یہ وہ مقام ہے جہاں پہنچ کر انسان بقا کا مستحق ہو جاتا ہے ـــ اور غالب ہر قیاس کے مطابق خود کو اس مقام میں دیکھتا ہے۔ راز جوئی ایک اعلیٰ جستجو ہے ـــ اور غالب یہ جانتے ہوئے کہ مثالی مقام حاصل کرنا مشکل ہے اس کی جستجو کی ممکن صورتوں پر بھی زور دیا ہے ۔

عالم آئینۂ راز است چہ پیدا چہ نہاں تابِ اندیشہ نداری بہ نگاہے دریاب

غالب کے فارسی کلام میں حسن و عشق، موت و حیات، کمال اور پستی، امید و بیم، قبض و بسط ـــ غرض زندگی کے بارے میں بے شمار حقائق ملتے ہیں ـــ یہ ان کی اردو شاعری میں بھی ہیں ـــ مگر فارسی شاعری کا دامن وسیع تر اور معمور تر ہے۔



میرؔ و غالبؔ کی چند ہم طرح غزلیں

اس مختصر شذرے میں میر اور غالب کی چند ہم طرح غزلوں کا مطالعہ کرنا مقصود ہے۔ تقابلی مطالعے سے عموماً مختلف شاعروں کے ذہن و نفس کے بعض بڑے بڑے راز ہم پر ظاہر ہوتے ہیں۔ غالب پر میر کا اثر میرے نزدیک ایک تسلیم شدہ حقیقت ہے، ان اثرات کے کم و کیف کا صحیح اندازہ بھی تقابلی مطالعہ ہی سے ممکن ہے جس کے ذریعے ہم دونوں شاعروں کی مماثلتوں کا حال معلوم کر سکتے ہیں۔ کلیاتِ میر اور دیوانِ غالب پر ایک نظر ڈالنے سے ان شاعروں کی بہت سی مماثلتیں ہمارے سامنے اُبھر آتی ہیں۔ اور وہ پہلو بھی صاف نمایاں ہو جاتے ہیں جن میں میر اور غالب بالکل الگ الگ سطح پر ہیں۔

میر و غالب کی مماثلتوں کی تفصیل ایک مستقل بحث کی محتاج ہے۔ اس تفصیل کا اجمال اسی قدر ہے کہ غالب پر میر کے اثرات زیادہ تر داخلی مماثلتوں کے ذریعے ظاہر ہوتے ہیں مگر ان کے ثبوت میں بعض خارجی مماثلتوں کو بھی پیش کیا جا سکتا ہے۔ داخلی مماثلتوں سے مراد وہ تصورات ہیں جو میر اور غالب میں مشترک اور ان سے مخصوص بھی ہیں یعنی ان کے ماسوا اُردو اور فارسی کے شعرا میں سے کسی دوسرے کے کلام میں اس اندازِ خاص سے بیان نہیں ہوئے۔ خارجی مماثلتوں سے مراد اسالیب یعنی پیرایہ ہائے بیاں اور الفاظ و جملات کا اشتراک ہے اس نہج سے کہ اس سے یہ صاف صاف معلوم ہو جاتا ہے کہ غالب نے اس معاملے میں میر سے اکتساب کیا ہے۔ خارجی مماثلتوں میں وہ ہم طرح (ہم بحر و ہم قافیہ) غزلیں بھی شامل ہیں جن کی ان شعرا کے دواوین میں موجودگی اس امر کا ثبوت ہے کہ متقدم شاعر کا دیوان بعد میں آنے والے شاعر کے لیے قابلِ توجہ رہا جس کے باعث دوسرے نے پہلے کی غزل کا تتبع کرنا ضروری خیال کیا۔

اس موقع پر میر و غالب کی مماثلتوں کے آخری حصے سے بحث مقصود ہے۔ جہاں تک مجھے معلوم ہو سکا غالب کے دیوان میں میر سے ہم طرح غزلیات کی تعداد کچھ زیادہ نہیں۔ اگرچہ داخلی اشتراک کے ثبوت بہت ملتے ہیں۔ اس معاملے میں مروّجہ دیوان کے مقابلے میں نسخۂ حمیدیہ ہمارے

---

[1] اس بحث کی تفصیل کے لیے ملاحظہ ہو میرا مضمون "غالب معتقدِ میر"

لیے زیادہ مفید ثابت ہوا ہے۔ چنانچہ ہم کلیاتِ میر اور نسخۂ حمیدیہ سے چند غزلیں نکال کر ان کا تجزیہ اس غرض سے کرتے ہیں کہ اس سے میر اور غالب کے مماثل پہلوؤں کا کچھ اندازہ ہو سکے۔ میرا خیال ہے کہ یہ بحث غالب پر میر کے اثرات کے سلسلے میں بہت نفع بخش ثابت ہوگی اور اس سے بعض ایسے نتائج مرتب کیے جا سکیں گے جو میر و غالب کی الگ الگ شخصیتوں پر ان کے فن کے الگ الگ اسلوب پر مفید مطلب روشنی ڈالنے کا باعث ہوں گے۔ اب میں ان ہم طرح غزلیات کے تجزیے کی طرف توجہ کرتا ہوں ؎

میر کی غزل: کیا طرح ہے آشنا گاہے گہے نا آشنا ۔۔۔ یا تو بیگانے ہی رہیے ہو جیے یا آشنا

غالب کی غزل: خود پرستی سے رہے باہم دگر نا آشنا ۔۔۔ بے کسی میری شریک، آئینہ تیرا آشنا

اس میں میر کا انداز حسبِ معمول نیم مجذوبانہ ہے اور طرزِ گفتگو میں عاشقانہ سپردگی ہے۔ غالب کے شعر میں احساسِ انا اور خود نگری پائی جاتی ہے جو عشق میں خود دار اور بالادست رہنے کے عزم سے پیدا ہوتی ہے۔ میر کے شعر میں بھی معمولی سا شکایتی اور احتجاجی رنگ پایا جاتا ہے۔ یہ ان کی شاعری کا مستقل رنگ ہے ؏

یا تو بیگانے ہی رہیے ہو جیے یا آشنا

میر کا یہی دھیما احتجاج غالب کی شاعری میں ایک جارحانہ اور کسی حد تک "باغیانہ" انداز اختیار کر لیا کرتا ہے ـــــ میر کے بعض مدھم نقوش کلامِ غالب میں بہت شوخ اور چمکدار نظر آتے ہیں ؎

میر: پائمالِ صد جفا ناحق نہ ہو اے عندلیب ۔۔۔ سبزۂ بیگانہ بھی تھا اس چمن کا آشنا

غالب: ربطِ یک شیرازۂ وحشت ہیں اجزائے بہار ۔۔۔ سبزہ بیگانہ، صبا آوارہ، گل نا آشنا

دونوں شعروں میں سوائے 'سبزہ بیگانہ' کے خیال کی کوئی مماثلت نہیں۔ میر کے شعر میں حسبِ معمول عندلیب سے بات چیت ہے۔ غالب کے شعر میں حسبِ معمول شیرازہ بندی کا وہ احساس ہے جو انہیں بیدل کی تصنیف سے حاصل ہوا۔ خارجی اشیائے کائنات کے حوالے سے فلسفیانہ اور مابعد الطبیعاتی تصور کی تشریح کا کام لینا غالب اور بیدل کے یہاں ایک قدرِ مشترک ہے ؎

میر: کیا کروں کس سے کہوں اتنا ہی بیگانہ ہے یار ۔۔۔ سارے عالم میں نہیں پاتے کسی کا آشنا

جس سے کی میں نے مساطت ان نے یہ مجھ سے کہا ۔۔۔ ہم تو کہتے گر میاں ہم سے وہ ہوتا آشنا

غالب: رشک کہتا ہے کہ اس کا غیر سے اخلاص حیف ۔۔۔ عقل کہتی ہے کہ وہ بے مہر کس کا آشنا

ان اشعار کے ذریعے میر و غالب کے الگ الگ اسلوبِ بیان کا اظہار ہوتا ہے اور مضمون کے بعض پہلو مماثل ہیں مگر جو بات غالب نے ایک شعر میں نہایت بلیغ انداز میں ظاہر کر دی ہے میر کے دو شعر مل کر بھی وہ بات پیدا نہیں کر سکے۔ غالب کے ایجاز کے مقابلے میں میر کی تفصیل پسندی کا میلان

بہت نمایاں ہے۔ میر عموماً طول کلام کو پسند کرتے ہیں۔ اور "فکرِ بسیط" یا نظریہ بنانے کی بجائے خیال کو واقعہ یا کہانی بناکر پیش کرتے ہیں۔ لمبی غزلیات اور غزل در غزل کے علاوہ غزل کے درمیان قطعہ نگاری کا میلان بھی میر کا وصفِ خاص ہے۔ بات کرنے کا عام نیم محبذوبانہ رنگ۔ ان دو اشعار میں بھی موجود ہے غالب کے شعر میں تقابل و مقابلہ ہے۔ میر کے شعر میں معاملہ، کہانی اور قصہ ہے ؎

ع   دردِ دل بیٹھے کہانی سی کہا کرتے تھے

میرؔ: بلبلیں پائیز میں کہتی تھیں ہوتا کاشکے   یک مژہ رنگِ فراری اس چمن کا آشنا
کو گل و لالہ کہاں سنبل سمن ہم نسترن   خاک سے یکساں ہوئے ہیں ہائے کیا کیا آشنا

غالب کی غزل میں ان اشعار کے مماثل اشعار موجود نہیں مگر ایک اور غزل میں یہ مضمون پایا جاتا ہے ؎

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہوگئیں   خاک میں کیا صورتیں ہوں گی کہ پنہاں ہوگئیں

عام خیال کے برعکس خارجی کائنات کے وسیع مشاہدے کے ثبوت میر کی شاعری میں بکثرت ملتے ہیں۔ غالب کے مقابلے میں میر حسن فطرت کے زیادہ دلدادہ ہیں وہ فطرت کے خام مواد کو سامنے رکھ کر اس سے مضمون پیدا کرتے ہیں۔ غالب تجربات و مشاہدات کو فکر کی کٹھالی میں پگھلا کر ایک نظریہ بنا کر پیش کرتے ہیں۔ یہیں سے میر کی تفصیل اور غالب کے اجمال کے راستے جدا ہو جاتے ہیں ؎

میرؔ: یوں سنا جاہے کہ کرتا ہے سفر کا عزم جزم   ساتھ اب بیگانہ وضعوں کے ہمارا آشنا
شعر صائب کا مناسب ہے ہماری اور سے   سامنے اس کے پڑھے گر یہ کوئی جا آشنا
تا بجاں ماہم و ہیم و تا بمنزل دیگر اں   فرق باشد بجانِ ما از آشنا تا آشنا

غالب کی اس غزل میں میر کے ان اشعار کے مماثل اشعار موجود نہیں مگر ایک اور غزل میں یہ مضمون ادا ہوا ہے ؎

قیامت ہے کہ ہووے مدعی کا ہم سفر غالب   وہ کافر جو خدا کو بھی نہ سونپا جائے ہے مجھ سے

غالب کے ایک شعر میں جو ایجاز یا اعجاز ہے میر کے پورے قطعے میں (صائب کے شعر کے باوجود) وہ اثر پیدا نہ ہو سکا۔ غالب کے شعر میں ایمائیت، جوشِ رشک، اضطراب و اضطرار اور کامل تغزّل موجود ہے۔ میر کے یہاں معاملہ، کہانی اور وہی نیم مجذوبانہ طول کلام پایا جاتا ہے جو ان کی غزل کا خاصہ ہے۔

میرؔ: کون ہے یہ بحرِ خوبی کی پریشاں زلف ہے   آتی ہے آنکھوں میں میرے موج دریا آشنا
غالبؔ: شوق ہے ساماں طرازِ نازشِ اربابِ عجز   ذرّہ صحرا دست گاہ و قطرہ دریا آشنا

ہماری شاعری میں عموماً قافیے سے مضامین کے سلسلے پیدا کئے جاتے ہیں قافیہ "سرِ دو بہ مستان یاد و بلا نیدن" کا کام دیتا ہے اس سے احساس کے دبے ہوئے شرارے چمک اٹھتے ہیں جن سے شعلے نمودار ہوتے ہیں۔ حقیقی شاعروں کی شاعری میں قافیہ ذریعۂ اظہار ہے مانعِ اظہار نہیں۔ چنانچہ جو مضمون

قافیے سے سوجھتے ہیں وہ وہی ہوتے ہیں جو شاعر کی افتادِ طبیعت یا جذبہ وجبلت سے مخصوص ہوتے ہیں۔
مندرجہ بالا دو اشعار میں دریا کا قافیہ قدرِ مشترک ہے مگر دریا کے تصور سے دونوں شاعروں نے اپنے اپنے اندازِ فکر و نظر کے مطابق مضمون پیدا کیا ہے۔ غالب کے شعر میں کامل "بیدلیت" کی نمود ہوئی ہے۔ میر کے شعر میں موج دریا نے جلوہ حسن دکھایا ہے۔ موجِ دریا میر کے خاص لفظوں میں سے ہے۔ وہ عموماً زلف کو موجِ دریا یا موجِ دریا کو زلف سے تشبیہہ دیتے ہیں مثلاً۔

میر ہر یک موج میں ہے زلف ہی کا سا دماغ — جب کنارِ بحر پہ وہ بال اپنے دھو گیا
ہوئی ہے اتنی ترے عکسِ زلف کی حیراں — کہ موج بحر سے مطلق بہا نہیں جاتا
وہ نہانے لگا تو سایۂ زلف — بحر میں تو کہے کہ جال پڑا

میر کا یہ مضمون یا تشبیہہ شعرائے فارسی میں سے (جہاں تک مجھے معلوم ہے) صائب کے کلام میں ملتی ہے کیونکہ وہ بھی میر کی طرح پانی کا دلدادہ شاعر تھا۔ میر کو پانی خصوصاً موجِ دریا یا بحرِ عمیق سے غیر معمولی دلچسپی ہے (ان کی مثنویات دریائے عشق اور شعلہ عشق میں بھی پانی کو بڑی اہمیت حاصل ہوئی ہے) غالب دریا سے قطرے تک پہنچتے ہیں اور پھر قطرے کو دریا سے روشناس کرتے ہیں۔ یہ محض عارفانہ فکر کا نتیجہ ہے۔ ایسے رسمی مضامین میر کے دیوان میں بھی ہیں مگر خالصتاً رسمی ہونے کی وجہ سے تاثیر سے خالی ہیں مثلاً۔

جزو مرتبۂ کل کو حاصل کرے ہے آخر — اک قطرہ نہ دیکھا جو دریا نہ ہوا ہوگا

بایں ہمہ غالب کے شعر میں رعب اور دبدبہ، ایک خاص شان اور طنطنہ پایا جاتا ہے جس میں مضمون اور صورت کی ہم آہنگی نے برابر کا حصہ لیا ہے۔
غالب کے دیوان میں اس غزل کے باقی اشعار ایسے ہیں جو معناً و لفظاً میر کی غزل سے بالکل جدا ہیں۔ ان میں غالب کا اپنا خاص رنگ نمودار ہوا ہے۔

جوہر آئینہ جز رمزِ سرِ مژگاں نہیں — آشنائی ہم دگر سمجھے ہے ایما آشنا
آتشِ موئے دماغِ شوق ہے تیرا تپاک — ورنہ ہم کس کے ہیں اے داغِ تمنا آشنا
بے دماغی شکوہ سنجِ رشکِ ہم دیگر نہیں — یار تیرا جامِ مے خمیازہ میرا آشنا
شکوہ سنجِ رشکِ ہم دیگر نہ رہنا چاہیے — میرا زانو مونس اور آئینہ تیرا آشنا
میں اور اک آفت کا ٹکڑا وہ دلِ وحشی کہ ہے — عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا
ذرہ ذرہ ساغرِ میخانۂ نیرنگ ہے — گردشِ مجنوں بہ چشمک ہائے لیلےٰ آشنا
کوہکن نقاشِ یک تمثالِ شیریں تھا اسد — سنگ سے سر مار کر ہووے نہ پیدا آشنا

میر کی غزل اس شعر پر ختم ہوتی ہے ۔

داغ ہے تاباں علیہ الرحمہ کا چھاتی پہ میر　　ہو نجات اس کو بچارا ہم سے بھی تھا آشنا

میر کے اس شعر سے ان کی غزل میں بڑا اثر پیدا ہو گیا ہے اس لیے کہ اس میں ان کا شخصی غم جھلک رہا ہے۔ اس سے ان کی ساری غزل ایک مرثیۂ درد ایک نوحہ بن گئی ہے۔

نسخۂ حمیدیہ میں ایک اور غزل ہے جو بہ ظاہر غالب کی شاعری کے ابتدائی دور سے متعلق ہے۔ یہ میر کی اس مشہور غزل کا جواب ہے جو "الٹی ہو گئیں سب تدبیریں" سے شروع ہوتی ہے۔ میر کی غزل پندرہ اشعار پر مشتمل ہے مگر غالب کی غزل میں صرف پانچ شعر ہیں۔ ان مماثل غزلوں میں ایک آدھ شعر کے سوا مضمون اور اسلوب کی کوئی مشابہت نظر نہیں آتی۔ بظاہر یہ محسوس ہوتا ہے کہ غالب اس غزل کی رواں دواں اور پُرجوش و پرترنم بحر سے محظوظ ہوئے ہیں۔ اس کے علاوہ اس میں بھی رنگِ بیدل کا ایک خاص پہلو — یعنی لمبی رواں دواں بحر موجود ہے۔ مگر اس دل بستگی کے باوجود میر کے سب قوافی غالب سے نبھ نہیں سکے۔ غزل کو پانچ اشعار تک پہنچا کر ختم کر دیا ہے۔ اس غزل کے بعض قابلِ توجہ اشعار یہ ہیں ؎

میر:
الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا　　دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا
ایسے آہوئے رم خوردہ کی وحشت کھونی مشکل تھی　　سحر کیا اعجاز کیا جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا

غالب:
وحشی بن صیاد نے ہم رم خوردوں کو کیا رام کیا　　رشتۂ چاکِ جیب دریدہ صرفِ قماشِ دام کیا

غالب کی غزل کے باقی اشعار یہ ہیں ؎

عکسِ رخِ افروختہ تھا تصویر بہ پشتِ آئینہ　　شوخ نے وقتِ حسن طرازی تمکیں سے آرام کیا
ساقی نے از بہرِ گریباں چاکیِ موجِ بادۂ ناب　　تارِ نگاہِ سوزنِ مینا رشتۂ خطِ جام کیا
مہر بجائے نامہ لگائی بر لبِ پیکِ نامہ رساں　　قاتلِ تمکیں سنج نے یوں خاموشی کا پیغام کیا
شامِ فراقِ یار میں جوشِ خیرہ سری سے ہم نے اسد　　ماہ کو در تسبیحِ کواکب جائے نشینِ امام کیا

میر کی پُر تاثیر غزل کے مقابلے میں غالب کی یہ غزل چند رنگین الفاظ کا مجموعہ ہے مگر اس سے یہ صاف صاف ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر کی فطرت اپنے لیے کسی مقامِ بلند کی تلاش میں پیچ و تاب کھا رہی ہے اور کسی روشن مستقبل کے لیے آمادہ ہو رہی ہے۔

میر و غالب کی دو اور ہم طرح غزلیں ایسی ہیں جن میں غالب بعض ظاہری خصوصیات کے اعتبار سے میر کے زیادہ قریب معلوم ہوتے ہیں مثلاً ذیل کی غزل میں سلاست اور صفائیِ بیاں زیادہ ہے۔ اس لیے میر کے عام رنگ سے مماثلت بھی کچھ زیادہ نمایاں ہے۔

غالب کی یہ غزل جس کی اصل زمین کلیاتِ میر میں موجود ہے یہ ہے ؎

میر:
مرتے ہیں تیری نرگسِ بیمار دیکھ کر　　جاتے ہیں جی سے کس قدر آزار دیکھ کر

افسوس وے کہ منتظر اک عمر تک رہے
پھر مر گئے تھے تئیں اک بار دیکھ کر

ناخواندہ خطِ شوق لگے چاک کرنے تو
قاصد تو کہیو ٹک کہ جفاکار دیکھ کر

کوئی جو دم رہا ہے سو آنکھوں میں ہے پھر آب
کر یو ٹک ایک وعدۂ دیدار دیکھ کر

دیکھیں جدھر وہ رشکِ پری پیشِ چشم ہے
حیران رہ گئے ہیں یہ اسرار دیکھ کر

جاتا ہے آسماں لیے کوچے سے یار کے
آتا ہے جی بھرا در و دیوار دیکھ کر

تیرے خرامِ ناز پہ جاتے ہیں جی چلے
رکھ ٹک قدم زمیں پہ ستم گار دیکھ کر

طالع نے چشم پوشی کی یاں تک کہ ہم نشیں
چھپتا ہے مجھ کو دور سے اب یار دیکھ کر

جی میں تھا اس سے ملیے تو کیا کیا نہ کہیے میرؔ
پر جب ملے تو رہ گئے ناچار دیکھ کر

غالب کی غزل یہ ہے:

کیوں جل گیا نہ تابِ رخِ یار دیکھ کر
جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

آتش پرست کہتے ہیں اہلِ جہاں مجھے
سرگرمِ نالہ ہائے شرر بار دیکھ کر

کیا آبروئے عشق جہاں عام ہو جفا
رکتا ہوں تم کو بے سبب آزار دیکھ کر

آتا ہے میرے قتل کو پر جوشِ رشک سے
مرتا ہوں اس کے ہاتھ میں تلوار دیکھ کر

ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موجِ مے تری رفتار دیکھ کر

وا حسرتا کہ یار نے کھینچا ستم سے ہاتھ
ہم کو حریصِ لذتِ آزار دیکھ کر

بک جاتے ہیں ہم آپ متاعِ سخن کیساتھ
لیکن عیارِ طبعِ خریدار دیکھ کر

زنار باندھ سبحۂ صد دانہ توڑ ڈال
رہرو چلے ہے راہ کو ہموار دیکھ کر

کیا بدگماں ہے مجھ سے کہ آئینہ میں مرے
طوطی کا عکس سمجھے ہے زنگار دیکھ کر

گرنی تھی ہم پہ برقِ تجلی نہ طور پر
دیتے ہیں بادہ ظرفِ قدح خوار دیکھ کر

سر پھوڑنا وہ غالبِ شوریدہ حال کا
یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر

مرزا غالب کی یہ غزل ان کی بہترین غزلیات میں سے ہے۔ اس کا ہر ہر شعر میر کے اشعار پر بھاری ہے ماسوا اس شعر کے سے

جاتا ہے آسماں لئے کوچے سے یار کے
آتا ہے جی بھرا در و دیوار دیکھ کر

میر کے کسی شعر میں وہ گرمی اور تاثیر موجود نہیں جو غالب کے ہر ہر شعر میں پائی جاتی ہے۔ غالب کا طنز، زبان، ندرتِ اسلوب اور شعلۂ جذبات میر کی غزل میں نظر نہیں آتا۔ میر کے کلام میں "دیوار" سے متعلق تصورات عموماً موثر ہوتے ہیں مگر غالب نے اس غزل میں دو مرتبہ دیوار کے مضمون میں وہ خوبی اور تاثیر پیدا کی ہے کہ اس خاص موضوع میں بھی وہ میر سے کسی طرح کم نہیں۔

اس کے بعد مندرجۂ ذیل غزل کو دیکھئے۔ اس میں بھی کلامِ غالب کی جلوہ انگیزیاں شعرِ میر کے رنگِ حسن کو ماند کئے دیتی ہیں۔

میرؔ: دل عشق کا ہمیشہ حریفِ نبرد تھا   اب جس جگہ کہ داغ ہے یاں آگے درد تھا
اک گردِ راہ تھا پئے محمل تمام راہ   کس کا غبار تھا کہ یہ دنبالہ گرد تھا
دل کی شکستگی نے ڈرائے رکھا ہمیں   واں چیں جبیں پہ آئی کہ یاں رنگ زرد تھا
مانندِ حرف صفحۂ ہستی سے اٹھ گیا   دل بھی مرا جریدۂ عالم میں فرد تھا
تھا پشتہ ریگِ بادیہ اک وقت کارواں   یہ گردباد کوئی بیاباں نورد تھا
گذری مدام اس کی جوانانِ مست میں   پیرِ مغاں بھی طرفہ کوئی پیرمرد تھا
عاشق ہیں ہم تو میر کے بھی ضبطِ عشق کے   دل جل گیا تھا اور نفس لب پہ سرد تھا

غالب کی غزل یہ ہے ؎

دھمکی میں مر گیا جو نہ بابِ نبرد تھا   عشقِ نبرد پیشہ طلب گارِ مرد تھا
دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب   اس رہگزر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا
تھا زندگی میں موت کا کھٹکا لگا ہوا   اڑنے سے پیشتر بھی مرا رنگ زرد تھا
تالیفِ نسخہ ہائے وفا کر رہا تھا میں   مجموعۂ خیال ابھی فرد فرد تھا

غالب کی یہ غزل نسخۂ بھوپال میں موجود نہیں۔ اس لئے ظاہر ہے کہ بعد کے زمانے کی ہے مگر اس غزل میں میر کا رنگ واضح نمایاں ہے۔ قافیے بھی یکساں ہیں۔ تعدادِ اشعار بھی تقریباً برابر ہے۔ میر کی غزل کی طرح غالب کی غزل بھی سادہ و سلیس ہے۔ یعنی غالب کی تجمل پسندی اور تکلف دوستی اس میں کم ہے۔ اس ساری یکرنگی کے باوجود غالب کی غزل میر کی غزل سے مختلف معلوم ہوتی ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ غالب کے بیان میں جوش زیادہ ہے۔ جذبے کا اظہار زیادہ شدت سے ہوا ہے اور الفاظ کی خشت بندی میں رعب اور شان زیادہ ہے۔ اس کے علاوہ بنیادی یکرنگی کے باوجود میر اور غالب کے مخصوص الفاظ دونوں کی غزل میں باہمی امتیاز کا باعث ہو رہے ہیں۔ میر کی غزل میں گرد، غبار، دل کی شکستگی، کارواں، ریگِ بادیہ ــــ یہ سب الفاظ میر کے مخصوص "غبار آلود تصورات" کے دال ہیں۔ غالب کے اشعار میں تالیف، نسخہ ہائے وفا، مجموعۂ خیال، جلوۂ گل وغیرہ وہ الفاظ ہیں جو ان کے ذہنی فکر سے کچھ زیادہ وابستگی رکھتے ہیں۔ غالب کی غزل میں میر و غالب کے مشترک الفاظ و تصورات بھی موجود ہیں۔ مثلاً دریائے خوں، لاشِ بے کفن، بیاباں نوردی سے وابستہ خیالات اور خاص تصورات (جن کی تفصیل میں نے اپنے مضمون "غالب۔ معتقدِ میر" میں پیش کی ہے)، میر کے توسط سے غالب کے کلام میں نمودار ہوتے ہیں۔ یہاں پہنچ کر احساس ہوتا ہے کہ

غالب جب میر کے انداز میں پیچ مچ قلم اٹھاتے ہیں تو میر کو پیچھے چھوڑ جاتے ہیں۔

میں نے ان ہم طرح غزلیات کا جو تجزیہ کیا ہے۔ اس سے میر و غالب کے احساس و ادراک کی یک رنگی اور مختلف نوعیتوں کا تصور دلانا مقصود تھا اور یہ ثابت کرنا مدِ نظر تھا کہ دونوں شاعر ایک دوسرے کے قریب ہونے کے باوجود ایک دوسرے سے کتنے دور ہیں اور ایک دوسرے سے دور ہونے کے باوجود بعض صورتوں میں کتنے قریب ہیں۔ جہاں تک میں نے غور کیا ہے میر و غالب کے جذبہ و جبلت کے بہت سے رنگ باہم ملتے جلتے ہیں۔ مگر فرق بہت نمایاں ہے کہ یہ مماثل رنگ میر کے صفحۂ تصور پر دھیمے اور مدھم ہیں اور غالب کی تصاویر میں شوخ اور نمایاں۔ یہاں تک کہ غم کے تصور میں بھی میر محض تکرار و اعادہ سے اپنے نقش کو شوخ بناتے ہیں ورنہ ان کے نقوش ان کے اس خاص موضوع میں بھی دھیمے اور مدھم ہیں — یہ فرق دراصل دونوں کے الگ الگ اسلوبِ بیاں سے پیدا ہوتا ہے۔ میر کی تفصیل پسندی غالب کی ایمائیت کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ اس کے علاوہ افتادِ مزاج میں بھی ایک بیّن فرق ہے اور وہ یہ کہ غالب کی سی تحرک، ایذی اور نشاطِ ہنگامہ میر میں موجود نہ تھی۔ ان ہم طرح غزلیات کے مطالعہ سے یہ بات بھی ثابت ہوتی ہے کہ غالب ابتدا ہی سے میر کی شاعری سے متاثر تھے۔ یہ خیال کہ غالب نے قلعہ معلیٰ سے وابستگی کے زمانے میں میر کا تتبع شروع کیا صحیح معلوم نہیں ہوتا۔ غالب کی ہم طرح غزلوں کا سلسلہ ابتدائی زمانے سے ہی شروع ہو جاتا ہے۔ ان میں بعض غزلیات ایسی ہیں جو مروجہ زبان میں موجود نہیں صرف نسخۂ بھوپال میں ہیں۔ بعض غزلیات جو مروجہ دیوان میں ہیں ان کے بعض اشعار قدیم نسخے میں بھی ہیں جن میں بعض کی صورتیں مختلف ہیں۔ بنابریں یہ مسلّم ہے کہ غالب پر قدیم زمانے ہی سے میر کا گہرا اثر دکھائی دیتا ہے جس کا بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ اسی دور میں ان کی زمین میں غزل لکھتے ہیں۔

مندرجہ بالا صورت سے یہ بھی ثابت ہوتا ہے کہ غالب میر کی غزل کی سادگی، لباس کے اتنے دلدادہ نہ تھے جتنے ان کی غزل کی روح یعنی جذباتی گہرائی اور شدتِ احساس کے مداح تھے۔ محض سادگی اور سلاست غالب کے مذاق کی چیز نہ تھی۔ سادگی و سلاست غالب کے بیان کے لیے تکلفِ اظہار کی ایک اتفاقی صورت ہو سکتی ہے مگر اس میں بھی جذبے کی گہرائی شرطِ اولیں۔ مثلاً میر تقی کا یہ شعر کہ ؎

میر سے تغیرِ حال پہ مت جا   اتفاقات ہیں زمانے کے

اس لئے دل پسند نہیں کہ سادہ ہے بلکہ اس سادگی میں ایمائیت نے معانی کی ایک دنیا چھپا دی ہے۔ غالب اپنی اصل طبیعت کے اعتبار سے ایک تجمّل پسند شاعر ہیں۔ محض سادگی (مثلاً ذوق و ظفر کی سادگی)، شاید ان کے ذوق کے لیے تشفی بخش نہیں ہو سکتی۔

مندرجۂ بالا ہم طرح غزلوں میں اسلوبِ اظہار عموماً بیدل کا ہے مگر جذبہ میر کا ہے۔

تتبع خارجی روپ کے لحاظ سے نہیں روحِ مضموں کے لحاظ سے ہے۔ ہر چند اس میں بھی غالب، غالب ہی معلوم ہوتے ہیں۔ میر نہیں بن جاتے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب غالب، میر کے دیوان کو "گلشنِ کشمیر" اور میر کو "ریختے کا ظہوری" کہتے ہیں۔ اور ان کا تتبع بھی کرتے ہیں مگر "رنگِ بہار ایجادیٔ بیدل" کا نشہ اس قدر چھایا ہوا ہے کہ روحِ میر کو رنگِ بیدل میں منعکس کرنے کی ہمت باندھتے ہیں۔ یہ روح میر تقی کی جذباتی شدت اور ایک خاص احتجاجی لہجے سے عبارت ہے جو ان کی غزل میں ہر جگہ موجود ہے۔ غالب اسی سے متاثر ہوئے اور یہ اثر شروع سے لے کر آخر تک قائم رہا۔ ہمارا موجودہ مقابلہ و موازنہ ان تصریحات کی پوری پوری تائید کرتا ہے۔



غالب — معتقدِ میر؟

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقولِ ناسخ آپ بے بہرہ ہیں جو معتقدِ میر نہیں

میر تقی میر اُن خوش نصیب اہلِ کمال میں سے ہیں جن کی عظمت کے اعتراف میں ہر طبقے اور ہر گروہ کے لوگوں نے ایک دوسرے سے سبقت لے جانے کی کوشش کی ہے۔ یہاں تک کہ ان شاعروں اور سخن وروں نے بھی ان کی خدمت میں خراجِ عقیدت پیش کیا ہے جن کی طبیعت اور شاعری میر کی طبیعت اور شاعری سے قریب کا تعلق بھی نہیں رکھتی۔ مثلاً اور شاعروں کے علاوہ لکھنویت کے امام شیخ امام بخش ناسخ بھی اپنے آپ کو ان کے عقیدت مندوں میں شمار کرتے ہیں اور نہ صرف خود عقیدت مندوں میں سے ہیں بلکہ ہر اس شخص کو ذوقِ سخن سے معرا او بے بہرہ سمجھتے ہیں جو میر کی استادی کا معترف اور معتقد نہیں۔

معترف کون نہیں میر کی استادی کا آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں

اس شعر میں شیخ امام بخش ناسخ نے میر کی عظمت کا جو اعتراف کیا ہے اس کی تائید مزید غالب نے بھی ایک تضمین میں کی ہے (جو زیبِ عنوان ہے) اور میر کی خدمت میں غیر مبہم طور پر ہدیۂ عقیدت پیش کیا ہے اس مقالے میں مرزا غالب کی عقیدت کی نوعیت سے بحث کرنی مقصود ہے۔

مذکورہ بالا شعر کے علاوہ مرزا غالب نے میر سے عقیدت کا اظہار چند اور موقعوں پر بھی کیا ہے۔ انھوں نے اپنے اردو خطوط میں بھی میر کے کچھ اشعار نقل کئے ہیں اور ان کے نشتروں کا ذکر چھیڑا ہے مگر یہ اشارے کچھ زیادہ صاف نہیں ان سے اُن کی عقیدت کے اسباب پر زیادہ روشنی نہیں پڑتی۔ مرزا نے اپنے اُردو دیوان میں میر کا تین مرتبہ ذکر کیا ہے۔ غالباً قدیم ترین ذکر اس غزل میں ہے جس کا مطلع یہ ہے ؎

مانعِ وحشت نوردی کوئی تدبیر نہیں ایک چکر ہے مرے پاؤں میں زنجیر نہیں

اس غزل کا نواں شعر یہ ہے (جو عام مروجہ دیوانوں میں نہیں مگر نسخۂ حمیدیہ میں ہے)

میر کے شعر کا احوال کہوں کیا غالب جس کا دیوان کم از گلشنِ کشمیر نہیں

اس کے مابعد ناسخ کی تضمین والا شعر آتا ہے جس کے پہلے مصرع کی قدیم تر صورت مروجہ

صورت سے مختلف ہے یعنی ؎

(قدیم تر صورت) ریختہ کا وہ ظہوری ہے بقولِ ناسخ

(مروّجہ صورت)

غالب اپنا یہ عقیدہ ہے بقولِ ناسخ آپ بے بہرہ ہے جو معتقدِ میر نہیں

میر کے رتبۂ شاعری کا ذکر تیسری مرتبہ غالب کے مندرجہ ذیل شعر میں آتا ہے ؎

ریختے کے تمھیں استاد نہیں ہو غالب کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

ان اشعار میں میر کے کلام کی بڑی سے بڑی تعریف موجود ہے جو غالب کی زبان اور قلم سے نکل سکتی تھی۔ ان کے نزدیک میر کا دیوان گلشنِ کشمیر سے کم نہیں۔ ان کی رائے میں وہ اُردو کے ظہوری ہیں۔ (اور یہ مسلّم ہے کہ غالب فارسی شاعری میں ظہوری کو بہت بڑا رتبہ دیتے تھے) میر کی شاعری کا یہ اندازہ بذاتِ خود بھی کچھ کم وقیع نہ تھا مگر ناسخ کے قول کی تائیدِ مزید اور آخری شعر کی توثیق و تصدیق نے اس امر کا تقریباً فیصلہ کر دیا ہے کہ ان کے نزدیک میر کی شاعری عظیم اور جلیل القدر ہے۔

حقیقت میں غالب کے یہ سب اعترافات میر کی عظمت کے لیے بہت بڑی سند ہیں مگر قابلِ غور مسئلہ یہ ہے کہ ان کے یہ اعترافات کس حد تک میر سے اکتسابِ فیض کے اعتراف کے قائم مقام ہو سکتے ہیں۔ شیخ امام بخش کی بات اور ہے۔ ان کے اعتقاد و عقیدت کو ان کی عام خیال بندیوں کی طرح محض سخن سازی اور ان کی رعایت لفظی کی طرح خالصتاً رسمی اور روایتی بات قرار دیا جا سکتا ہے مگر اب کے اعتراف کو ــــ خودنگر اور خوددار غالب کے اعلان و اعتراف کو رسمی، رعایتی اور بے مطلب بات نہیں سمجھا جا سکتا۔ جو لوگ غالب کی افتادِ مزاج کو سمجھتے ہیں وہ اس امر سے انکار نہ کر سکیں گے کہ ان کے یہ سب اعتراف ان کے دل کی گہرائیوں سے نکلتے ہیں اور ان کی تہ میں وہ گہرا جذباتی تعلق کارفرما ہے جو غالب کو میر کی شخصیت اور کلام سے تھا۔

غالب نے اپنے اُردو اور فارسی کلام میں متعدد اور اساتذۂ فارسی کی عظمت کا بھی اعتراف کیا ہے۔ اس سے بھی یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ غالب نے انہی لوگوں کو خراجِ عقیدت پیش کیا ہے جن کی شخصیت سے ان کو کوئی لگاؤ تھا یا جن کی شاعری سے انہوں نے کچھ اثر قبول کیا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے اعترافات بعض اوقات منفیانہ اور سلبی انداز بھی اختیار کر لیتے ہیں[1] مگر یہ

---

[1] مثلاً بعض موقعوں پر نظیری اور ظہوری کی ہمسری کا بلکہ ان پر فوقیت کا دعویٰ بھی کیا ہے ؎

غالب بہ شعر کم ز ظہوری نیم ولے عادل شہِ سخن رس دریا نوال کو

بہ فنِ شعر چہ نسبت بہ من نظیری را نظیرِ خود بہ سخن ہم منم سخن کوتاہ

چوں نہ نازد سخن از مرحمتِ دہر بخویش کہ برد عرفی و غالب بہ عوض باز دہد

صورت عموماً اظہارِ فخر کے موقعوں پر نظر آتی ہے ورنہ عموماً انھوں نے اپنے ادبی اور ذہنی پیشواؤں کے احسان کا ہمیشہ بڑی دریادلی اور فیاضی سے اقرار کیا ہے۔ ہر چند کہ یہ بات غالب کی خودنگری کے پیشِ نظر قابلِ تعجب معلوم ہوتی ہے مگر ان کے بے شمار اعترافات کی فہرست کو دیکھ کر ہم اس سے مختلف کوئی نتیجہ نکال ہی نہیں سکتے کہ غالب اس معاملے میں بڑے احسان شناس آدمی تھے اور ان کے یہ اشارات اکثر اکتسابِ فیض کے اقرار کے مترادف ہیں اور ان کا میرؔ سے متعلق مندرجہ بالا اعتراف بھی اس کلیے سے باہر نہیں۔ اگرچہ یہ اقرار تقلید کا قائم مقام نہیں۔

ہمارے موجودہ مسئلے کی سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ میر و غالب نے بعض مشترکہ ادبی روایات سے استفادہ کیا ہے۔ اس لیے بعض اوقات یہ پتہ چلانا مشکل ہو جاتا ہے کہ کون کون سے عناصر غالب کے کلام میں براہِ راست پرانی روایات سے منتقل ہوئے ہیں اور کون کون سے میرؔ کی وساطت سے آئے ہیں۔ ایک دوسری دشواری یہ ہے کہ غالب اور میر بعض ظاہری خصائص کی بنا پر ایک دوسرے سے اتنے دور معلوم ہوتے ہیں کہ بادی النظر میں ان کے ذہنی روابط کا خیال بھی عجیب سا معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً میر کی سادگی اور عام طور سے ان کا عام بلکہ عوامی لہجہ، ان کا طولِ کلام اور ان کی پرگوئی ان کے کلام میں فکریت کی کمی، ان کے علاوہ زندہ دلی اور ظرافت کا تقریباً فقدان۔ غرض اس طرح کی بہت سی باتیں ہیں جن میں وہ غالب کی عین ضد معلوم ہوتے ہیں۔ اس وجہ سے سوائے چند سادہ نقوش کے، یہ گمان بھی نہیں گزرتا کہ غالب کے کلام میں میرؔ کے قابلِ ذکر اثرات پائے جاتے ہوں مگر باوجود اس بُعدِ ظاہری کے غائر مطالعہ ہمیں اس فیصلے تک پہنچاتا ہے کہ غالب میر سے اتنے دُور نہیں جتنا ہم ان کو سمجھنے لگتے ہیں بلکہ یہ کہنا بھی شاید غلط نہ ہوگا کہ ان کا میرؔ سے قُرب اور ربط اگر بیدل، نظیری اور ظہوری سے زیادہ نہیں تو کسی طرح کم نہیں۔

اس بحث کا فیصلہ کرنے کے لیے ہمیں غالب کے چند واضح "اعترافی" اشعار کے علاوہ دونوں شاعروں کے کلام کے مماثل پہلوؤں کا تجزیہ بھی کرنا ہوگا اور اس سلسلے میں خارجی مماثلتوں کے ساتھ ساتھ داخلی مماثلتوں کے خدوخال پر بھی نظر ڈالنی ہوگی اس لیے کہ ان مماثلتوں کو محض اتفاقی حادثہ اور بے سبب واقعہ قرار نہیں دیا جا سکتا بلکہ ان کے لیے اسباب اور موثرات کا ہونا لازمی ہے۔

غالباً اس حقیقت سے انکار نہ کیا جا سکے گا کہ مختلف شاعروں کے کلام میں ظاہری مماثلت، ذہنی مماثلت کا لازمی نتیجہ ہوتی ہے۔ یہی ذہنی اور نفسی مماثلت دراصل اخذ و اثر اور جذب و قبول کا مبدا اور سرچشمہ ہے۔ ہم جب کسی مصنف یا شاعر کے خیالات یا شاعری کو پسند کرتے ہیں تو اس پسندیدگی کی گہری بنیاد سوا اس کے کچھ نہیں ہوتی کہ ان خیالات میں یا اس خاص کلام میں ہم اپنی ذات اور اپنے خیالات کا عکس دیکھتے ہیں۔ اسی تاثر کے ماتحت ہم اپنی پسند کے اشعار کو بار بار پڑھتے ہیں کیونکہ ہم محسوس کرتے ہیں کہ ہمارے کسی محرمِ راز کی آواز ہے جو ہماری ہی دلی کیفیتوں کی ترجمان ہے اور اگر ہم

فن کار یا شاعر بھی ہیں تو ہمارا یہ تاثر ہمارے تجربے کا جزو بن کر ہماری اپنی تخلیقات میں نئے آب و رنگ کے ساتھ پھر سے نمودار ہوتا ہے گویا اس طرح ہم خود کو غیر میں بھی ڈھونڈتے ہیں اور پھر اسی غیر خود سے خود کی تخلیق اور بازآفرینی کرتے ہیں۔

صورت گری را از من بیاموز　　　شاید کہ خود را باز آفرینی

غرض اخذ و اثر کا یہ سلسلہ جاری رہتا ہے جس کی بنیاد نفسی مماثلت ہے اور یہ نفسی مماثلت ہی تخلیقات کی بعض مماثلتوں کی ضامن ہے۔

یہ صحیح ہے کہ تخلیقات کی جزوی مماثلتیں کسی دوسرے فن کار سے براہِ راست استفادہ یا جذب و اثر کے بغیر بھی ممکن ہیں —— مثلاً گوئٹے اور غالب یا اقبال اور گوئٹے کی مماثلتیں محض نفسی ساخت کے اتفاقیہ طور سے یکساں ہونے کی وجہ سے ظہور پا سکتی ہیں کیونکہ زمان و مکان کا فصل اور ادبی روایات کی بے تعلقی، باہمی استفادہ و افادہ کے راستے میں حارج ہے —— مگر جب ادبی روایات کا سلسلہ ایک ہو اور استفادہ و مطالعہ کا اعتراف بھی موجود ہو تو ایسی صورت میں دو فن کاروں کی تخلیقات کی مماثلتیں قبولِ اثر کا واضح اور غیر مبہم ثبوت بہم پہنچاتی ہیں۔

مماثلتوں کے سلسلے میں یہ وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ تخلیقات میں مشابہتوں کا سو فیصدی مکمل اور تام ہونا نہ ضروری ہے نہ ممکن ہے۔ ایک شاعر جب دوسرے شاعر کے کلام سے اثر قبول کرتا ہے تو اس کی بازآفرینی میں علاوہ اس خاص تاثر کے جو اسے دوسروں سے حاصل ہو بے شمار شخصی رنگ بھی شامل ہو جاتے ہیں۔ جن کی بنا پر نئی تخلیق بلحاظ اسلوب اور بلحاظ روحِ مضمون کے سراسر نئی تخلیق بن جاتی ہے یا بن سکتی ہے۔ اگرچہ یہ درست ہے کہ اصلی تاثر یا بنیادی ماخذ کے نقوش اس میں ضرور موجود ہوتے ہیں۔ دنیا کے بڑے بڑے شعرا کی تخلیق ہزاروں اثرات کے باوجود منفرد تخلیقات اسی معنی میں ہیں کہ وہ شعرا خارجی اثرات کو اپنے تاثر میں اتنی خوبی اور خوش اسلوبی سے جذب کر سکے کہ ان کے ادب پارے اظہار و بیان اور روحِ مضمون کے اعتبار سے اخذ و استفادہ کے باوجود جدت اور ندرت کی نئی شان سے نمودار ہوئے —— مگر اس میں کچھ شک نہیں کہ اس جدّت و نُدرت اور شان میں ان خارجی اثرات کا بڑا حصہ تھا جن کی روح کے جذب و انجذاب سے فن کار کی فطرتِ تخلیق کا ایک بدیع الاسلوب نمونہ تیار کرنے میں کامیاب ہو سکی۔ اس بحث سے یہ ظاہر کرنا مقصود تھا کہ غالب اور میر کے کلام کی مماثلتیں ان کی باہمی ذہنی اور نفسی مماثلت کا پتہ دیتی ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ ان دونوں شاعروں کے احساس اور فکر و نظر کے بعض انداز ہم رنگ تھے۔ ان کے جذبہ و جبلّت کی قماش کے بعض نقوش اور بعض بیل بوٹے یک وضع اور یک طور تھے۔ اور اس یک رنگی ہی کا نتیجہ تھا کہ اظہار و بیان کی بعض صورتیں دونوں شاعروں کے کلام میں اپنی اپنی جداگانہ خصوصیات کے باوجود اس طرح مماثل

اور متجانس واقع ہوئی ہیں کہ ہم دونوں کو (اس خاص محدود رقبے میں) ہم مکتب، ہم نظر اور ہم خیال سمجھنے پر مجبور ہو جاتے ہیں اور چونکہ میر کو زمانی تقدم کا شرف حاصل ہے اس لئے ہم "الفضل للمتقدم" کے فیصلۂ ناطق کی رو سے قدرتاً انہی کو سرچشمۂ اثرات قرار دے سکتے ہیں۔

ان مماثلتوں کے مطالعہ میں ہم فارسی شاعری کی بعض رواجی اور رسمی خصوصیات سے قطع نظر کریں گے کیونکہ بعض مضامین و تصورات اور بعض اسالیب ایسے ہیں جو ادبی روایات کے یکساں ہونے کی وجہ سے فارسی اور اُردو کے تقریباً سب شاعروں کے یہاں مل سکتے ہیں۔ ہماری موجودہ بحث میں میر و غالب کی ہمرنگی کے صرف وہ پہلو سامنے آئیں گے جن کے معاملے میں ان دونوں شاعروں کے انداز آپس میں زیادہ سے زیادہ ایک دوسرے کے قریب اور زیادہ سے زیادہ اوروں سے جدا ہیں۔

اس نقطۂ نظر سے میر اور غالب کی مماثلتوں پر اگر غور کیا جائے تو ہمیں اس کی مندرجہ ذیل صورتیں نظر آتی ہیں:

۱۔ خارجی: مثلاً ہم طرح غزلیات اور لفظوں اور جملوں کا اشتراک، نیز اسالیب کا اشتراک۔

۲۔ داخلی: مثلاً (الف) مضمون کا کامل یا جزوی اشتراک (ب) نقطۂ نظر (ATTITUDE) کا اشتراک۔

اس تفصیلی مطالعہ کے لیے ہم سب سے پہلے خارجی مماثلتوں پر نظر ڈالتے ہیں۔ غالب پر میر کے اثرات خارجی دو صورتوں میں ظاہر ہوئے ہیں:

اول: چند ہم طرح غزلوں کی صورت میں۔ دوم: بعض مشترک الفاظ اور محاورات و تراکیب میں۔ جہاں تک میں تلاش کر سکا دونوں شاعروں کے کلام میں ہم طرح غزلیں کچھ زیادہ نہیں تاہم موجود ضرور ہیں[1]۔

---

[1] مثلاً

میر کی غزل کا مطلع	غالب کی غزل کا مطلع
۱۔ کیا طرح ہے آشنا گاہے گہے نا آشنا یا تو بیگانے ہی رہیئے ہو جیئے یا آشنا	۱۔ خود پرستی سے رہے باہم دگر نا آشنا بے کسی میری شریک، آئینہ تیرا آشنا
۲۔ دل عشق کا ہمیشہ حریف نبرد تھا اب جس جگہ کہ داغ ہے یاں آگے درد تھا	۲۔ دھمکی میں مر گیا جو نہ بابِ نبرد تھا عشقِ نبرد پیشہ طلب گارِ مرد تھا
۳۔ الٹی ہو گئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا دیکھا اس بیماریِ دل نے آخر کام تمام کیا	۳۔ وحشی بن صیاد نے ہم رم خوردوں کو کیا رام کیا رشتۂ چاکِ جیب دریدہ صرفِ قماشِ دام کیا
۴۔ مرتے ہیں تیری نرگسِ بیمار دیکھ کر جاتے ہیں جی سے کس قدر آزار دیکھ کر	۴۔ کیوں جل گیا نہ تابِ رُخِ یار دیکھ کر جلتا ہوں اپنی طاقتِ دیدار دیکھ کر

(یہ شعر غالب کے نسخۂ حمیدیہ میں ہے عام نسخوں میں نہیں ملتا)

غالب کی غزلیات جو میر کی غزلوں سے ہم طرح ہیں ابتدائی زمانے کی بھی ہیں اور بعد کی بھی۔ ابتدائی زمانے کی غزلیں بھوپال کے قلمی نسخے میں ہیں۔ اس سے اس بات کا ثبوت بہم پہنچتا ہے کہ میر کے کلام سے غالب کی دل بستگی ہمیشہ رہی۔ صرف آخری دور میں ہی پیدا نہیں ہوئی (جیسا کہ عام طور پر خیال کیا جاتا ہے)، ان ہم طرح غزلوں میں مماثلت کے باوجود دونوں شاعروں کے اپنے اپنے خاص انداز بھی نمایاں ہیں۔ ان میں مرزا غالب عموماً رنگِ بیدل میں روحِ میر کو پیش کرتے دکھائی دیتے ہیں مگر بیدل کے نمایاں اثر کے باوجود ان پر میر کی گرفت بھی خاصی مضبوط معلوم ہوتی ہے۔

یکساں الفاظ وتراکیب کے ذریعے غالب پر میر کے اثرات کا سراغ لگانا خاصا مشکل کام ہے۔ خصوصاً اس لیے کہ یہ دونوں شاعر فارسی کے شعرائے متاخرین سے استفادہ کرنے میں برابر کے شریک ہیں۔ اس لئے عین ممکن ہے کہ بہت سی مشترک فارسی ترکیبیں اور مشترک فارسی الفاظ براہِ راست اصل ماخذ سے غالب کے کلام میں آگئے ہوں۔ پس یہ فیصلہ کرنا کہ اس خاص معاملے میں غالب نے میر کا کس حد تک اثر قبول کیا از بس مشکل ہے۔ مولوی یحییٰ صاحب تنہاؔ نے مراۃ الشعرا میں بعض ایسے الفاظ کی ایک فہرست پیش کی ہے جو دونوں شاعروں کے کلام میں ملتے ہیں مثلاً کاوکاو، منت کش، جگرِ لخت لخت، تماشاگر، ستم کش، ستم ظریف، اندازِ بخوں غلطیدن، دل طپیدن شب وغیرہ وغیرہ مگر صرف ان الفاظ کی بنا پر قبولِ اثر کا کوئی قطعی فیصلہ صادر نہیں کیا جا سکتا البتہ بعض خاص موقعوں پر بعض محاورات و اسالیب غالب کے کلام میں ہو بہو منتقل ہو گئے ہیں[1] جو صاف طور پر

---

[1] بعض اشعار کا پیرایۂ بیاں اس قدر مماثلت رکھتا ہے کہ ہم اس کو میر کے زیرِ اثر ماننے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشان مشتِ غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

اس شعر کا اندازِ بیاں غالب کی ایک غزل کے بہت سے اشعار میں بہ تکرار و بتواتر منعکس ہوا ہے اس غزل کا مطلع یہ ہے ؎

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں

یہ شعر بھی ملاحظہ ہو :

مجھ سے کہا جو یار نے جاتے ہیں ہوش کس طرح دیکھ کے میری بے خودی چلنے لگی ہوا کہ یوں

میر و غالب کے مندرجہ ذیل اشعار کی ظاہری مماثلتیں بھی ملاحظہ ہوں ؎

میر: عشق کی سوزش نے دل میں کچھ نہ چھوڑا کیا کہیں لگ اٹھی یہ آگ ناگاہی کہ گھر سب پھک گیا

مطالعۂ میر کے زیرِ اثر معلوم ہوتے ہیں مثلاً مندرجہ ذیل اشعار ہیں :

میر: تیز یوں ہی نہ تھی شب آتشِ شوق — تھی خبر گرم اس کے آنے کی

غالب: ہے خبر گرم ان کے آنے کی — آج ہی گھر میں بوریا نہ ہوا

نہ ہو کیوں غیرت گلزار وہ کوچہ خدا جانے

میر: لہو اس خاک پر کن کن عزیزوں کا گرا ہوگا — خدا معلوم کس کس کا لہو پانی ہوا ہوگا

غالب: نہیں معلوم کس کس کا لہو پانی ہوا ہوگا — قیامت ہے سرشک آلودہ ہونا تیری مژگاں کا

یہی حال بعض خاص الفاظ کا ہے جو میر کی شاعری کی مخصوص علامتوں میں شامل ہیں۔ ایسے بہت سے الفاظ تقریباً انہی جذباتی کیفیتوں کے ساتھ غالب کے کلام میں منتقل ہو گئے ہیں جو میر کے اندازِ فکر و طبیعت سے مخصوص ہیں۔ مثلاً گرد باد، غبار، گردِ راہ، خون، جوئے خوں، عرضِ وحشت، مشتِ غبار وغیرہ وغیرہ۔ ان الفاظ پر میر کے بعض بڑے بڑے تصورات کی عمارت قائم ہے جیساکہ آگے چل کر داخلی اثرات کی بحث میں واضح ہو جائے گا۔ ان تصورات میں بھی غالب، میر کے ہم رنگ ہیں۔

اب داخلی اثرات کو لیجیے۔ داخلی لحاظ سے بھی میر و غالب کی مماثلتوں کا سراغ لگانا ذرا دشوار ہے۔ سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ میر اور غالب مزاج اور طبیعت کے اعتبار سے ایک دوسرے سے خاصے مختلف آدمی تھے۔

دونوں کے خصائصِ شخصی کا اختلاف اتنا نمایاں ہے کہ بادی النظر میں ان کی نفسی اور طبعی مماثلتوں کی تلاش سعی بے حاصل معلوم ہوتی ہے۔ مثلاً ان اختلافات کو دیکھیے :

میر کی عزلت پسندی اور غالب کی بزم آرائی — میر کی نازک مزاجی اور بد دماغی اس کے برعکس غالب کی ظرافت اور شگفتگی — میر کا غم نشاط اور غالب کا نشاطِ غم — عشق میں میر کی سپردگی اور وارفتگی مگر غالب کی جارحانہ مقاومت اور حریفانہ اِدعا — میر کا بے کس اور حقیر اشیاء سے دلچسپی لینا اس کے مقابلے میں غالب کا غیر معمولی خواص و کوائف کا دلدادہ ہونا اور شان اور تجمل پہ جان دینا۔ غرض یہ اور اس

غالب: دل میں شوقِ وصل و یادِ یار تک باقی نہیں — آگ اس گھر میں لگی ایسی کہ جو تھا جل گیا

میر: اس نازکی سے گزرے کس کے خیال میں شب — مرجھائے پھول سے ہو جو کچھ ملے ڈلے ہو

غالب: شب کو کسی کے خواب میں آیا نہ ہو کہیں — دکھتے ہیں آج اُس بُتِ نازک بدن کے پاؤں

میر: سراہا اُن نے تیرا ہاتھ جن نے دیکھا زخم — شہید ہوں میں ترے تیغ کے لگانے کا

غالب: نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو — یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں،

یہ چند مثالیں ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی کتاب اُردو غزل سے لی ہیں۔

قسم کے بہت سے دوسرے امتیازات دونوں کی طبیعت اور ذہن کا فرق اچھی طرح واضح کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پیرایہ ہائے بیاں میں نیز ادبی اور فنی نقطہ ہائے نظر میں بھی مماثلت کے مقابلے میں باہمی اختلافات کے وجوہ واسباب زیادہ ہیں۔

باوصف اس کے چند مستثنیٰ امور ایسے بھی ہیں جن میں میر اور غالب کے مابین قابلِ ذکر مماثلت پائی جاتی ہے اور غالب پر میر کے اثرات بھی ان چند مماثلتوں تک محدود ہیں انہی امور کو ہم غالب کی عقیدت مندی کا سرچشمہ اور مآخذ قرار دے سکتے ہیں۔ مثلاً میر و غالب کی طبیعت کا ایک مشترک وصف یہ ہے کہ دونوں میں حد سے بڑھا ہوا احساسِ کمال پایا جاتا ہے۔ ان کا یہی شعورِ برتری ان کی شاعری میں بے پناہ انفرادیت کا ذمہ دار ہے۔ دونوں میں فن کے معاملے میں ایک طرح کی نازک مزاجی پائی جاتی ہے اور دونوں کی نازک مزاجی کا یہ پہلو بھی باہم مماثل ہے۔ کہ فن سے باہر دونوں انسانیت کا دامن تھامے ہوئے ہیں۔ غالب کی خوش طبعی اور ظرافت، ان کی انسان دوستی کا غیر مبہم ثبوت پیش کرتی ہے اور میر کا عوامی خطاب ان کی عام انسانیت دوستی کا آئینہ دار ہے ان کا یہ شعر

شعر میرے ہیں گو خواص پسند   گفتگو پر مجھے عوام سے ہے

یہ ثابت کرتا ہے کہ ان کے ذہن کی دنیا میں عوام — عام انسانیت کو بہت بڑا مقام حاصل ہے۔
دونوں کے بے پناہ احساسِ برتری نے جو مختلف روپ اختیار کئے ہیں ان میں سے بعض ان کے تصورات اور پیرایہ ہائے بیاں میں بھی ظاہر ہوئے ہیں۔ مثلاً ان کے ذہن کی ایک خصوصیت مسلماتِ متعارفہ کی تردید ہے — یعنی ان مسلّم امور کی تردید یا تنقیص جو ادب اور شاعری کی دنیا میں ناقابلِ تردید حقائق کا درجہ رکھتے ہیں اس معاملے میں ان کے اور غالب کے درمیان بڑی مماثلت پائی جاتی ہے۔ غالب بھی مسلماتِ متعارفہ کی تردید میں خاص مسرت حاصل کرتے ہیں۔ مرزا غالب کا کلام اس حقیقت کا شاہد ہے کہ وہ اپنی شاعری میں دنیائے تخیل کی ہر مسلّم اور منفرد شخصیت سے ٹکراؤ پیدا کرتے ہیں۔ اس سے اُلجھتے ہیں، اس کی شہرت کمال و عظمت میں کوئی نہ کوئی رخنہ نکالتے ہیں۔ کبھی صاف صاف کبھی کنایتہً تنقیص کا رنگ پیدا کرتے ہیں۔ اس سے ان کے احساسِ انفرادیت اور شعورِ یکتائی کو بڑا اطمینان حاصل ہوتا ہے۔ اس سے قیس، کوہکن، منصور، خضر کوئی بھی نہیں بچا۔ انہوں نے سب کے مسلّمہ اوصاف کو ناقص قرار دیا ہے۔ منصور کی تنگ ظرفی، فرہاد کی خام کاری، قیس کی بے معرفت بیاباں نوردی اور خضر کی بے کار روپوشی غالب کے مضامینِ خاص ہیں۔ کوہکن کی قربانی اور سربازی سے کون متاثر نہ ہوگا مگر غالب پر اس عاشقِ خام کی سربازی کا کچھ زیادہ اثر نہیں۔ اس لیے کہ کوہکن کو مرنے کے لیے خارجی ذرائع کی ضرورت پڑی۔ وہ جب حصولِ آرزو میں ناکام ہوا تو اس نے تیشے سے اپنا سر پھوڑ ڈالا۔ سچا عاشق تو اس طرح مرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا وہ یا تو حوصلہ

ضبط سے کام لیتا ہے یا پھر اپنے ہی سوزِ دل کی آگ میں جل بجھتا ہے ـــــ مگر فرہاد، وہ تو بقول غالب:

تیشے بغیر مر نہ سکا کوہکن اسد　　　　سرگشتۂ خمارِ رسوم و قیود تھا

اسی طرح اشعار ذیل سے بھی تنقیص کے پہلو نکلتے ہیں:

کوہکن نقاشِ یک تمثالِ شیریں تھا اسد　　　　سنگ سے سر مار کر ہووے نہ پیدا آشنا

عشق و مزدوریِ عشرت گہِ خسرو کیا خوب　　　　ہم کو تسلیم نکونامیِ فرہاد نہیں

تیشے میں عیب نہیں رکھتے نہ فرہاد کو نام　　　　ہم ہی آشفتہ سروں میں وہ جواں میر بھی تھا

اس آخری شعر میں غالب، کی طرف سے بظاہر فرہاد کے ساتھ اچھا سلوک معلوم ہوتا ہے مگر اس مشفقانہ لہجے کے نیچے بڑا گہرا اور زہریلا طنز ہے۔ اس میں شاعر نے نہایت ہی لطیف پیرائے میں فرہاد کے خلاف سب کچھ کہہ دیا ہے مگر کہا دوسروں کی زبان سے ہے۔ پیشہ ور، لوہار اناڑی، اجڈ، خامکار کون سا عیب ہے جو فرہاد میں نہیں، ہم ہی آشفتہ سروں میں وہ جواں میر بھی تھا بڑا مشفقانہ انداز ہے مگر جواں میر کہہ کر اس کی خامکاری کی وہ تشہیر کی ہے کہ بیچارہ اتر خاک بھی تڑپ رہا ہوگا۔

فرہاد کے بعد مجنوں قیس آتا ہے۔ اقلیمِ عشق میں اس کی ناموری مسلّم ہے مگر غالب کے نزدیک اس کی ساری یکتائی اور شہرت بے بنیاد ہے۔ مثلاً اس شعر میں:

جز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار　　　　صحرا مگر بہ تنگیِ چشمِ حسود تھا

دوسرے مصرع میں لفظ "مگر" پہلے مصرع کے تشکک کا بڑی اچھی طرح اظہار کرتا ہے۔ اس طرح یہ شعر:

مانعِ وحشت خرامی ہائے لیلیٰ کون ہے　　　　خانۂ مجنونِ صحرا گرد بے دروازہ تھا

اگر لیلےٰ گھر سے نکل کر مجنوں کے پاس صحرا میں نہیں پہنچ جاتی تو اس کا سبب کیا ہے؟ جب صحرا میں ہر شخص بلا روک ٹوک جا سکتا ہے تو لیلےٰ وہاں کیوں نہیں پہنچ سکتی؟ وجہ سوائے اس کے کچھ نہیں کہ قیس کا جذبہ ناقص لیلےٰ کو کھینچ نہیں سکتا۔

یہی حال حضرتِ خضر کا ہے ان کی شان میں یہی ایک شعر کافی ہے ؎

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناسِ خلق اے خضر　　　　نہ تم کہ چور بنے عمرِ جاوداں کے لیے

میر تقی بھی مسلّماتِ متعارفہ کی تردید کرتے ہیں مگر غالب کی طرح اشخاص کی نہیں وہ مسلّم اوصاف اور کوائف کی تردید و تنقیص کرتے ہیں جو شاعروں کی دنیا میں صدیوں سے حقیقتِ ثابتہ بن کر شہرت پذیر ہو چکے ہیں۔ میر نے اپنے رجحان کا سب سے زیادہ اظہار تشبیہات و استعارات میں کیا ہے۔ جہاں مشابہتوں کے مقبولِ عام مسلّم پہلوؤں کو بالکل الٹ دیا گیا ہے۔ اور تشبیہ و تمثیل

کے متعلق اپنا خاص نظریہ اور تصور سامنے رکھا گیا ہے۔ گویا ان کے نزدیک شاعری کے مضامین کا یہ حصہ تھا۔ یہ وہی باغیانہ رجحان ہے جو غالب کے یہاں ہم دیکھ چکے ہیں یہاں اس کی صورت مختلف ہے۔ غالب کی طرح میر بھی (اپنے محدود دائرے میں) تسلیم شدہ صنمات کی تردید و تنقیص میں بڑا اطمینان اور سکون پاتے ہیں۔ اس خاص معاملے میں یہ بات میر کے لیے وجہِ امتیاز ہے کہ وہ مروجہ تشبیہات و استعارات کی مبالغہ آمیز خیالی بنیادوں پر حملہ کرتے ہیں اور توجہ کو خیال سے حقیقت کی طرف منعطف کرتے ہیں اور یہ حقیقت قابلِ غور ہے کہ اس سے شعری اور معنوی اعتبار سے معنویت اور لطف و لذت میں کسی طرح کمی واقع نہیں ہوتی۔ چند مثالوں سے اس کی وضاحت ہو جائے گی۔ محبوب کی آنکھوں کو چشمِ غزالی سے تشبیہ دینا شاعری کا ایک عام طریقہ ہے۔ مگر میر کو یہ مشابہت ایک آنکھ نہیں بھاتی۔ ان کے نزدیک محبوب کی آنکھ اور غزال کی آنکھ میں کوئی نسبت ہو ہی نہیں سکتی، چنانچہ اس کی نہ صرف تردید کی ہے۔ بلکہ چشمِ غزال کی جا بجا تنقیص اور تحقیر بھی کی ہے مثلاً:

وہ سیر کو وادی کی مائل نہ ہوا ورنہ آنکھوں کو غزالوں کی پاؤں تلے مل جاتا

کریں ہیں دعویٰ خوش چشمی آہوانِ دشت ٹک ایک دیکھنے چل ملک ان گنواروں کا

(غزالوں کو گنوار کہہ کر میر نے نہایت بلیغ انداز میں مشبہ بہ کو ناقابلِ تشبیہ قرار دیا ہے اور تضحیکِ مشابہت نے توجہ کو حقیقت کی طرف مائل کر دیا ہے) اسی طرح ایرانی معشوق کے دہن تنگ کے وصف الحال کے لیے شعرا نے بہت سی تشبیہات سے کام لیا ہے۔ ان تشبیہات میں غنچہ سے مشابہت دینا بھی بڑی معروف و مشہور شاعرانہ رسم ہے مگر میر کو مشابہت نہایت ناگوار گزرتی ہے کیونکہ ان کے خیال میں دہن محبوب کی لطافتوں کا اظہار اور ان کی تشریح ایک بے ڈھنگ سے جسم نباتی کے ذریعے نہ صرف ناممکن ہے بلکہ مضحکہ خیز بھی ہے۔ ذیل کے شعر میں دیکھیے انہوں نے اس تشبیہ کے کس قدر پرخچے اڑائے ہیں ؎

کیا خوبی اس کے منہ کی اے غنچہ نقل کریے تُو تو نہ بول ظالم بُو آتی ہے وہاں سے

"بُو آتی ہے وہاں سے" کہہ کر شاعر نے غنچہ کو جس موثر طریق سے نظروں سے گرانے کی کوشش کی ہے اس کی تشریح کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔

اشخاص کے متعلق میر کے تصورات کبھی کبھی غالب کا رنگ اختیار کر لیتے ہیں مگر میر دنیائے عشق کے ان "عزت داروں"[1] کو کچھ زیادہ نہیں چھیڑتے البتہ عالم فطرت کی بعض بے زبان چیزوں کے مقابلے میں جنہیں تخیل نے بعض عاشقانہ اوصاف و کوائف کا مظہر اور نمائندہ قرار دیا ہے اپنی

---

[1] کوہکن و مجنوں کی خاطر دشت و کوہ میں ہم نہ گئے عشق میں ہم کو میر نہایت پاسِ عزت داراں ہے

برتری اور فوقیت کا اظہار کئی مرتبہ اور کئی طریقوں سے کیا ہے۔ مثلاً بلبل جو عام شعراء کے نزدیک عالمِ فطرت میں عاشقی کی سب سے بڑی نمائندہ ہے میر صاحب کے نزدیک بڑی بے سمجھ اور بے چھچھوری ہے۔ وہ اصلی عاشق (میر) کے سامنے محض نو آموز ہے بلکہ ایک لحاظ سے صرف نقّال ہے۔ میر عشق میں اور عاشقانہ فرائض میں اکثر اپنی برتری اور بلبل کی تنقیص کرتے دکھائی دیتے ہیں مثلاً ان اشعار میں:

کرتی پھری ہے رسوا سارے چمن میں مجھ کو   گر کوئی بات دل کی بلبل سے میں کہی ہے

نالے کیا نہ کر سنا، نوحے مرے پہ عندلیب   بات میں بات عیب ہے میں نے تجھے کہا نہیں

بلبل غزل سرائی آگے ہمارے مت کر   سب ہم سے سیکھتے ہیں انداز گفت گو کا

اسی طرح ابر سے عموماً عاشقوں کی کثرتِ گریہ کو ابر سے تشبیہ دی جاتی ہے مگر میر گریۂ عشق اور ابر کے درمیان متعارف مشابہت کی تنقیص کرتے ہیں۔ ان کا خیال یہ ہے کہ جو بات میرِ عاشق پیشہ کے گریۂ پیہم میں ہے وہ ابر کو کہاں میسّر ہو سکتی ہے۔ بلبل کی طرح میر کا سلوک ابر سے بھی بزرگانہ ہے۔ میر کو ابر کی ایک بات پر بڑا اعتراض ہے اور وہ یہ کہ وہ کراماتِ عشق سے بے خبر ہے۔ برستا ہے تو برستا جاتا ہے یہاں تک کہ شہر ڈوب جاتے ہیں اور نہیں برستا تو بالکل نہیں برستا۔ بخلاف عاشق کے کہ علی الدوام روتا ہے مگر ابر کی طرح بے تحاشا نہیں بلکہ سلیقے سے ـــــ یہ مضمون ذیل کے شعر سے پیدا ہوتا ہے جس میں میر اپنے دوست ابر کو ایک شب باہم مل بیٹھنے کی دعوت دیتے ہیں۔

خوب ہے اے ابر یک شب آؤ باہم روئیے   پر نہ اتنا بھی کہ ڈوبے شہر کم کم روئیے

(خوب ہے ... یک شب آؤ ... کیا پیارا انداز ہے)

اس دوستانہ دعوت اور مشفقانہ تخاطب کے پردے میں میر نے اپنے دوست کی کمزوریوں کو خوب بے نقاب کیا ہے۔

میر کے کلام میں صبا، موج اور بجلی سے بھی چھیڑ چھاڑ کا یہی انداز ہے اور ان پر مبنی تشبیہات کی تردید کا بھی یہی ڈھنگ ہے۔ غرض مسلماتِ متعارفہ کی تردید و تنقیص میر اور غالب دونوں میں مشترک ہے۔ اس معاملے میں میر و غالب کی ذہنی مماثلت ایک حقیقت ہے۔ میر کو جو تقدّمِ زمانی حاصل

ل میر کا سلوک قیس و فرہاد سے کچھ زیادہ مخاصمانہ نہیں تاہم کہیں کہیں چوٹ ضرور ہے۔ مثلاً ؎

کوہکن و مجنوں یہ دونوں دشت و کوہ میں مارے ہیں   شوق نہیں ملنے کا ہم کو میر ایسے آواروں سے

عام مخزیہ اشعار سے قطعِ نظر میر نے ان آوارگانِ دشتِ عشق سے عموماً شفقت اور ہمدردی کا سلوک کیا ہے ؎

کوہکن و مجنوں کی خاطر دشت و کوہ میں ہم نہ گئے   عشق میں ہم کو میر نہایت پاسِ عزتِ داراں ہے

ہے اس کی بنا پر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ غالب اس معاملے میں میر سے متاثر ہوئے۔

میر اور غالب دونوں کے ذہنی مرغوبات میں ہنگامۂ حیات، اور ہماہمی کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اگرچہ ان کی نوعیتوں میں خاص فرق ہے مگر اس میں شک نہیں کہ میر کے تصور کی بعض صورتیں کلامِ غالب میں بھی پائی جاتی ہیں مثلاً میر کے یہاں لفظ "ہنگامہ" بڑی کثرت سے استعمال ہوا ہے جو اس بات کا ثبوت ہے کہ میر کو اس سے وابستہ معانی و تلازمے سے خاص دل بستگی تھی۔ چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

داغِ فراق و حسرتِ وصل آرزوئے شوق — میں زیرِ خاک بھی یہی ہنگامہ لے گیا

ہنگامہ گرم کن جو دلِ ناصبور تھا — پیدا ہر ایک نالے سے شورِ نشور تھا

یاد آیا ہے کہ ہنگامہ رہا کرتا تھا رات — شور و شر سے میرے اک فتنہ ہا کرتا تھا رات

میر کے اشعار ہنگامے سے ان کی دلچسپی کا کافی ثبوت ہیں اور یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے۔ میر کی عام غم پسندی اور ظاہری افسردگی کا رنگ اس قدر گہرا ہے کہ بظاہر یہ گمان بھی نہیں گزرتا کہ میر کو زندگی کے ہنگاموں اور چہل پہل کی باتوں سے مسرت حاصل کرنے کی فرصت بھی ہوگی۔ مگر میر کے کلام کا گہرا مطالعہ اس گمان کی تردید کرتا ہے۔ میر کی ذہنی دنیا میں زندگی اور ہنگامۂ حیات سے لذت اندوز ہونے کی بڑی تڑپ پائی جاتی تھی خواہ اس تڑپ اور ولولے کا رنگ وہ نہ ہو جو غالب کے کلام میں ہے۔ اس لحاظ سے میر، غالب کی طرح زندگی کا شاعر تھا، فانی کی طرح موت کا شاعر نہ تھا۔

غالب کے کلام میں زندگی اور ہنگامۂ حیات سے دل بستگی کا رنگ اتنا شوخ اور نمایاں ہے کہ کسی ثبوت کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ قدما میں شاید میر ہی اس لحاظ سے غالب سے سب سے زیادہ قریب ہیں۔ ان دونوں کی شاعری کی فضا اگرچہ بنیادی طور پر غم آلود ہے مگر اس کے اندر زیست اور ہنگامۂ زیست کا ایک دل خوش کن تصور بھی موجود ہے۔ غالب کی ہنگامہ دوستی میر سے زیادہ پُرشور اور پُرخروش ہے۔ اس کے اسباب ظاہر ہیں۔ میر نے زیادہ جوش و خروش اظہارِ غم اور غم کی گہرائیوں تک پہنچنے میں صرف کیا ہے۔ اس لیے ان کے یہاں زندگی سے دلچسپی کی نوا ذرا مدھم پڑ گئی ہے۔ غالب کا غم بھی حقیقی ہے مگر وہ زخم کو گہرا نہیں ہونے دیتے۔ وہ اس سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتے ہیں، اس کو عیش بنانے کی اہلیت رکھتے ہیں چنانچہ اس کے لیے وہ ہنگامۂ زندگی کو نوشدارو بتاتے ہیں اسی ہنگامے پر ان کی زندگی کا انحصار ہے۔ نوحۂ غم یا نغمۂ شادی ——— اس سے انہیں کوئی بحث نہیں۔ یہ سب ان کی فکری صحت مندی کا کرشمہ ہے جو غم کو بھی نشاط میں بدل دینے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ جب کبھی فکری گرفت اور تصرف میں کمزوری پیدا ہوتی ہے تو غالب پھر مستروبردآزما نہیں رہتے میر تقی دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے چند اشعار ملاحظہ ہوں ؎

جہاں میں ہو غم و شادی بہم ہمیں کیا کام　　دیا ہے ہم کو خدا نے وہ دل کہ شاد نہیں

میر کا یہ شعر ؎

یاد دے یار لایا اپنی تو یوں ہی گزرے　　کیا ذکر ہم صفیراں یارانِ شادماں کا

غالب کے یہ شعر ؎

بزم قدح سے عیش تمنا نہ رکھ کہ رنگ　　صید ز دام جستہ ہے اس دام گاہ کا

ہوں دام بخت خفتہ سے اک خوابِ خوش ولے　　ڈرتا ہوں میں اسدؔ کہ کہاں سے ادا کروں

حناے پائے خزاں ہے بہار اگر ہے یہی　　دوامِ کلفتِ خاطر ہے عیش دنیا کا

میر کے یہ شعر اسی خیال کو پیش کر رہے ہیں ؎

شادی و غم میں جہاں کی ایک سے دس کا ہے فرق　　عید اک دن ہنسئے اور دس دن محرم رویئے

وقتِ خوش دیکھا نہ اک دم سے زیادہ دہر میں　　خندۂ صبحِ چمن پر مثلِ شبنم رو دیئے

گہرے غم کے اس بنیادی تصور کے باوجود جو دونوں شاعروں کے یہاں موجود ہے، دونوں اپنے اپنے انداز خاص سے اس سے چھٹکارا پانے کی ایک صورت بھی نکال لیتے ہیں۔ ان کی شاعری کا حیات بخش عنصر ہے جو غالب کے یہاں زیادہ ہے اور میر کے یہاں کم۔ میر کے یہاں حیات بخش عنصر اتنا نمایاں نہیں جتنا غالب کے یہاں نمایاں ہے جہاں گزار اور جاں گسل غم کے بعد ان زخموں کے لیے جو غم کی تلخی سے پیدا ہوتے ہیں سکون بخش مرہم کا کام کرتے ہیں۔ اس کی نمایاں صورت غالب کے کلام میں شوخی و ظرافت ہے اور میر کے کلام میں ہر محسوس چیز سے بات چیت چھیڑنے کا رجحان۔ بیات کو تنگڑ بنانے کا میلان۔ بلبل سے، گل سے، ابر سے، بجلی سے، صبا سے، شبنم سے، پروانے سے، خضر سے، کوہکن سے، مجنوں سے، ناقۂ لیلےٰ سے اور اگر کوئی دوسرا نہ ہو تو اپنے آپ ہی سے ——— اور اگر وہ بھی حاضر نہ ہوں تو کسی راہبر کے ذریعے اپنے لاشعور ہی سے سہی، وہ باتیں ضرور کریں گے، بقول میر:

اسے وہ کہ تو بیٹھا ہے سرِ راہ پہ زنہار　　کہیو جو کبھی میر بلاکش ادھر آوے

مت دشتِ محبت میں قدم رکھ کہ خضر کو　　ہر گام پہ اس رہ میں سفر سے حذر آوے

میر کی شاعری کا یہ خاص انداز بڑا دلچسپ ہے اس میں بات چیت چھیڑنے کا بے پناہ میلان نظر آتا ہے ——— میر کو ذہنی طور پر کسی سے ہمکلام ہونے سے بڑی مسرت حاصل ہوتی ہے۔ میر اور غالب دونوں میں "گفت گو" کا یہ میلان مشترک معلوم ہوتا ہے۔ غالب عام طور سے نہ سہی تو کم از کم محبوب سے ہم کلام ہونے کی ضرورت کوشش کرتے ہیں۔ غالب محبوب سے ہم کلام ہوتے وقت الجھنے میں مسرت پاتے ہیں۔ میر کو بھی الجھنے میں مزا آتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ میر کا الجھاؤ معتدل قسم کا ہے غالب کا الجھاؤ شدید نوعیت کا ہے۔ اس میں ایک حریفانہ اور جارحانہ مقاومت پائی جاتی ہے۔

یہ الجھاؤ دراصل اس ذہنی احتجاج کا نتیجہ ہے جو زندگی کی ناخوش گواریوں کے تلخ تصور سے اُبھرتا ہے۔ یہ شکایت اور انحراف کا ایک رنگ ہے جو فلسفہ رضا بالقضا کی ضد ہے۔ یہ زندگی اور قسمت سے سمجھوتہ نہ کرنے کے عزم سے پیدا ہوتا ہے اور مسلسل تصور سے ایک نقطۂ نظر بن جاتا ہے۔ یہ نقطۂ نظر اظہار و بیان کے اسالیب اور پیرایوں کو برابر متاثر کرتا ہے۔

میرؔ کی بدمزاجی خارجی طور پر جن اجتماعی نتائج و اثرات کی حامل تھی ان سے قطعِ نظر اس بدمزاجی اور بد دماغی کا اثر ان کے اسالیب میں نظر آتا ہے۔ ان میں سے ایک ان کا واسوختی، احتجاجی، شکایتی انداز ہے۔ میرؔ کے یہاں یہ رجحان تلخ سی شکایت گزاری کی حد تک ہے مگر غالبؔ کے یہاں احتجاج کی لَے زیادہ جارحانہ اور شدید ہے۔ میرؔ کے احتجاج بہت حد تک واسوختی طرز کے ہیں وہ محبوب سے (اور ماحول سے) اُلجھتے ضرور ہیں مگر ان کی آواز دھیمی اور معتدل ہے۔

ملنے لگے ہو دیر دیر دیکھیے کیا ہے کیا نہیں　　تم تو کرو ہو صاحبی بندے میں کچھ رہا نہیں
شکوہ کروں ہوں بخت کا اتنے غضب نہ ہو بتاں　　مجھ کو خدا نخواستہ تم سے تو کچھ گلا نہیں

(میرؔ کے یہاں عالم فطرت کے دوستوں سے اُلجھنے کی یہ صورت ہے)

نالے کیا نہ کر سنا، نوحے پہ میرے عندلیب　　بات میں بات عیب ہے میں نے تجھے کہا نہیں
بُلبل غزل سرائی آگے ہمارے مت کر　　سب ہم سے سیکھتے ہیں انداز گفتگو کا

انھوں نے اپنے اُلجھنے کی حکایت خود بھی ایک شعر میں بیان کی ہے ؎

اتنی بھی بدمزاجی ہر لحظہ میرؔ تم کو　　الجھاؤ ہے زمیں سے جھگڑا ہے آسماں سے

اس کے مقابلے میں غالبؔ کے کلام میں اُلجھنے کا انداز زیادہ جارحانہ ہے۔ عام ماحول سے بھی اور محبوب سے بھی، محبت میں نیازمندی ایک مسلّم مسلک ہے اور عشق کا نیاز اور حسن کا ناز ایک ناقابلِ فراموش مضمون بن چکا ہے۔ محبوب کی ہر ادا کو پسند کرنا اور اس کو صحیح قرار دینا عاشقوں کا شیوۂ قدیم ہے۔ مگر غالبؔ کا ذہن اس کتاب الآداب سے مطمئن نہیں اور وہ حسن کے مقابلے میں عشق کے لیے تفوّق کا پہلو پیدا کرتا رہتا ہے۔ انہیں محبوب کے جذبۂ برتری کو ٹھیس لگانے میں بڑا مزا ملتا ہے — غالبؔ کا یہ رنگ محض رسمی واسوختی نہیں بلکہ ان کی فطرت اور طبیعت کے گہرے سرچشموں سے نمودار ہوا ہے مندرجہ ذیل شعر میں ان کی دراز دستی دیکھیے کہاں جا پہنچتی ہے ؎

عجز و نیاز سے تو نہ آیا وہ راہ پر　　دامن کو آج اس کے حریفانہ کھینچیے

یہ شعر بھی ملاحظہ ہوں:

پوچھ مت رسوائیِ اندازِ استغنائے حسن　　دست مرہونِ حنا، رخسار رہنِ غازہ تھا
شکوہ سنجِ رشکِ ہم دیگر نہ رہنا چاہیے　　میرا زانو مونس اور آئینہ تیرا آشنا

مختصر یہ ہے کہ عدم مماثلت کے بعض پہلوؤں کے باوجود میر کے احتجاجی رجحان میں غالب کے لیے کشش کی ایک صورت موجود ہے اور اس معاملے میں اردو کا کوئی دوسرا شاعر میر سے زیادہ غالب کے قریب نہیں اور میر کے بعض احتجاجی اور طنزیہ اشعار تو اس حد تک غالب کے عام طرزِ فکر کے قریب ہیں کہ میر کے اشعار کو ان کا اصل سرچشمہ فیض تصور قرار دے دینے کو جی چاہتا ہے۔

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی — چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا
یاں کے سپید و سیاہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے — رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا
کیا دلکش ہے بزمِ جہاں کی جاتے یاں سے جس کو دیکھا — وہ غم دیدہ، رنج کشیدہ آہ سراپا حسرت ہے

(کیا دلکش ہے! —— اس انداز میں کتنا طنز ہے)

غالب: نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا — کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

(اس شعر کا لہجہ میر کے مندرجہ بالا شعر سے مماثل ہے)

میر: دمِ صبح بزمِ خوشِ جہاں شبِ غم سے کم نہ تھی مہرباں
کہ چراغ تھا سو تو دود تھا جو پتنگ تھا سو غبار تھا

(بزمِ خوشِ جہاں کی شیریں تلخی پر غور فرمائیے)

مگر غالب بزمِ جہاں کو "بزمِ خوش" نہ کہیں گے خواہ طنزاً ہی کیوں نہ ہو، ان کے طرزِ گفتگو میں احتجاجی عنصر زیادہ ہے مثلاً

مئے عشرت کی خواہش ساقیِ گردوں سے کیا کیجیے — لیے بیٹھا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی   غالب

میر اور غالب کی مماثلتوں کی جو فہرست اب تک پیش ہوئی ہے ان میں وحدت اور یک رنگی کے نقوش کچھ زیادہ نمایاں نہیں مگر چند خط و خال ایسے بھی ہیں جنہیں خاص طور پر غالب اور میر کے تصور کا مشترک وصف سمجھا جا سکتا ہے۔ مثلاً احساس کی انتہائی شدت میر اور غالب دونوں کی جبلت کا ایک بنیادی خاصہ ہے۔ وہ تمام کوائف و حالات جو شدید جذبے کے مظہر اور آئینہ دار ہیں دونوں کے دل پسند اور مرغوب مضامین ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ میر کے بعض خاص تصورات ہو بہو غالب کی شاعری میں بھی موجود ہیں۔ مثلاً میر اور غالب کے جنون کے بہت سے انداز یکساں ہیں چنانچہ میر کے مثالی مجنوں اور عاشق کی تصویر بتفاوتِ قلیل غالب کے کلام میں بھی موجود ہے۔

میر کا مثالی مجنوں جنوں کی ابتدائی منزلوں میں ایک بسیار گو سودائی خبطی سا شخص ہے جسے لمبی لمبی، بہکی بہکی باتیں کرنے کا شوق ہے۔

کوئی وارفتہ بسیار گو تھا

میر کا دیوانہ بے ربط اور بے ہنگم گفتگو کا دلدادہ تو ہے مگر عموماً بے ربط حرکات کا مرتکب

نہیں ہوتا البتہ جب جذبہ وجنوں کی کیفیت قدرے مشتعل ہوجاتی ہے تو اس کی حرکات میں بھی کسی حد تک بے ربطی پیدا ہوجاتی ہے داس کو دوسرے الفاظ میں حیرت کہہ لیجیے)، مثلاً :

کہتا تھا کسو سے کچھ تکتا تھا کسو کا منہ — کل میرؔ کھڑا تھا یاں سچ ہے کہ دِوانا تھا

غالب کا مثالی مجنوں طولِ کلام کا دلدادہ نہیں مگر میر کے مجنوں کی سی حیرت زدگی اس میں بھی ہے چنانچہ اس شعر میں ہے ؎

وائے دیوانگیٔ شوق کہ ہر دم مجھ کو — آپ جانا اُدھر اور آپ ہی حیراں ہونا

غالب کا عاشق سودائی، شوخ طبع تو ہے مگر گرم مزاج، ہنگامہ پسند ہیجان دوست بھی ہے۔ اس سے عجیب عجیب حرکات سرزد ہوتی ہیں۔ مثلاً محبوب کے نام خط لکھ کر نامہ بر کے سپرد کرتا ہے۔ مگر نامہ بر کے پیچھے پیچھے خود بھی چل دیتا ہے تا آنکہ نامہ بر سے پہلے آستانۂ یار پر پہنچ جاتا ہے۔

خدا کے واسطے داد اس جنونِ شوق کی دینا — کہ اس کے در پہ پہنچتے ہیں نامہ بر سے ہم آگے

ہو لئے کیوں نامہ بر کے ساتھ ساتھ — یارب اپنے خط کو ہم پہنچائیں کیا

میر کے مثالی مجنوں پر جب شدتِ جنوں کی حالت طاری ہوتی ہے تو وہ گریبان چاک کر دیتا ہے، کپڑے پھاڑ ڈالتا ہے اور بدحواس ہو کر سر پھوڑنے لگتا ہے لوگ اس کو قید کر دیتے ہیں مگر وہ قید میں بھی اپنے آپ کو زخمی کرنے کے شغل سے باز نہیں آتا۔ بقولِ میر ؎

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی — اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

بقول غالب :

گر کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی — یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا

یاد رہے کہ غالب کا مثالی مجنوں زیادہ سرشور ہے۔ آشفتگی کے عالم میں ہر طرف سر ٹکراتا ہے اور سر پھوڑتا پھرتا ہے :

آشفتگی سے سر ہے ہمارا وبالِ دوش — صحرا میں اے خدا کوئی دیوار بھی نہیں

سر پھوڑنا وہ غالبِ شوریدہ حال کا — یاد آگیا مجھے تری دیوار دیکھ کر

اس کے بعد جنون کی انتہائی حالت سامنے آتی ہے۔ جب جنون کا علاج ناممکن قرار دے دیا جاتا ہے تو عاشقِ دیوانہ کو معذور سمجھ کر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ اس پر وہ بیابان نوردی کے لیے نکل کھڑا ہوتا ہے اور دن رات گھومنے لگتا ہے اور بعض اوقات شدتِ وحشت کے زیر اثر اس قدر تیز بھاگتا ہے کہ آہوانِ وحشی بھی اس کا مقابلہ نہیں کر سکتے۔ میر کے کلام میں جنون اور وحشت کی اس حالت کا نہایت لطیف پیرایوں میں بار بار بیان ہوا ہے۔ اس تصور سے میر کے تخیل میں بڑی ہلچل پیدا ہوتی رہی ہے چنانچہ انہوں نے اس حالت کے بیان کے لیے نہایت عمدہ اور پُر معنی تشبیہیں اور

استعارے استعمال کئے ہیں۔ ان میں گردباد آندھی، بگولا اور صید زدام جستہ سے شاید سب سے زیادہ فائدہ اٹھایا ہے۔

اے گردباد مت دے ہر آن عرضِ وحشت — میں بھی کسو زمانے اس کام میں بلا تھا
کیا ہے یہ جو گاہے آجاتی ہے آندھی کوئی زرد — یا بگولا جو کوئی سر کھینچے ہے صحرا نورد
شوق میں یہ محملِ لیلےٰ کے ہو کے بے قرار — اک نہالِ وادیِ مجنوں سے اٹھ چلتی ہے گرد
نہ دیکھا میرِ آوارہ کو لیکن — غبار اک ناتواں سا کو بکو تھا
ہیں چاروں طرف خیمے کھڑے گردباد کے — کیا جانیے جنوں نے ارادہ کدھر کیا
آوارگانِ عشق کا پوچھا جو میں نشان — مشتِ غبار لے کے صبا نے اڑا دیا

غالب کا مثالی مجنوں بھی میر کی طرح صحرائے جنوں کا سریع السیر مسافر ہے انہوں نے بھی وحشت و جنون کی حالت کو گردباد[1] سے بار بار مشابہت دی ہے اور بیابانِ جنوں کے غبار[2] سے بے شمار تشبیہیں اور تمثیلیں پیدا کی ہیں، میر کی طرح غالب کا صحرائے دحشت بھی مصائب و مشکلات سے پُر ہے۔

شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں — جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں

اس منزل پر خوف و خطر میں غالب کا مجنوں حرکت اور جولانی کی اس انتہا کا مظاہرہ کرتا ہے جو تصور میں نہیں آسکتی۔

اسدؔ ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سر و پا ہیں — کہ ہے سر پنجۂ مژگانِ آہو پشتِ خار اپنا

اگرچہ میر اور غالب دونوں کا مثالی مجنوں گردباد اور بگولا ہے مگر مجموعی لحاظ سے غالب کا مجنوں زیادہ سرگرمِ کار اور شوق و مستی سے زیادہ سرشار ہے اس کی حرکات میں نشاط اور وجد تواجد کچھ زیادہ ہے۔ ان سب باتوں کے ساتھ ساتھ وہ بقول شوکت سبزواری "جنون و خرد" کا مجموعہ ہے۔ اس کا جنون اس کے لیے ایک طرف نشاط کا سبب بنتا ہے، دوسری طرف سرچشمۂ تجلیات" ثابت ہوتا ہے —— میر کا مجنوں جہاں تک میں معلوم کر سکا اپنی آخری منزلوں میں خرد تو کیا حواس سے بھی بے بہرہ ہو جاتا ہے بلکہ محض "غبار" بن کر تجسم سے بھی محروم ہو جاتا ہے۔ غالب کو غبارِ تند سے تو دلچسپی ہو سکتی ہے مگر "غبارِ ناتواں" شاید اس کے مذاق کی چیز نہیں۔

---

[1] غالب گردباد سے ؎

بسکہ وہ پاکوبیاں در پردۂ وحشت ہیں یاد — ہے غلافِ دنچۂ خورشید ہر یک گردباد
ہر گردباد حلقۂ فتراکِ بیخودی — مجنونِ دشتِ عشق تحیر شکار تر

[2] خوشش و حشتے کہ عرضِ جنونِ فنا کُنم — جوں گردِ راہ جامۂ ہستی قبا کردم

جنون و اندازِ جنوں کے بعد میر کے وہ تصورات بھی قابلِ توجہ ہیں جو لہو اور خون کے گرد جمع ہو گئے ہیں۔ میر نے اپنی شدید شورخ اور گہری جذباتی حالتوں کی تصویر کشی میں خون کے چھینٹوں سے بڑا کام لیا ہے ۔ یوں تو خون کے مضامین اکثر شاعروں کے کلام میں مل جاتے ہیں مگر میر کے لیے خون کا تصور ایک خاص محرکِ شعری ہے ۔ اس سے ان کی شاعری میں بڑی زندگی اور قوت پیدا ہوئی ہے اور حق یہ ہے کہ انسانی زندگی میں خون احساسِ حیات کا کام کرتا ہے ۔ اس سے زندگی قائم ہے ۔ اس کا ہونا حیات ہے ۔ اس کا نہ ہونا موت ہے ۔ خون افراد اور اشخاص کی طرح اقوام و ملل کی زندگی کا بھی ضامن ہے ۔ میر کے لیے خون محض رسمی لفظ نہیں بلکہ ایک سچا تجربہ ، ایک سچا احساس ہے انہوں نے عصری تاریخ کے خونیں واقعات سے جو خونیں اثر قبول کیا ہے اس کی وجہ سے ان کے تصور کی ساری فضا پر لہو کے دھبے نظر آتے ہیں لہو اور خون ان کے لیے صرف سرخ سی سیّال شے نہیں بلکہ رنج ، درد ، ستم ، جفا ، بے انصافی ، بے مہری ، بے وفائی ، آزار ، جفا طلبی اور جفا کوشی ، شکستِ دل اور خونِ آرزو کی مفرط اور شدید حالتوں کی زندہ اور جامع علامت ہے چنانچہ بوئے خون ، جوئے خوں ، موجِ خوں ، قطرۂ خوں ، لہو اور لوہو سے انہوں نے بے شمار مضامین پیدا کیے ہیں اور ان کے دیوان میں ان سے حاصل کی ہوئی تشبیہات و مماثلات کی اتنی کثرت ہے کہ کسی اور شاعر کے یہاں شاید نہ مل سکے گی۔

غالب کے یہاں بھی خون سے وابستہ تشبیہات و تراکیب کی غیر معمولی بھرمار ہے ۔ غالب کی دلچسپی کا سبب بھی ان کی ذاتی بے اطمینانی اور ماحول سے ناخوشی ہے ۔ کسی حد تک عصری تاریخ کے واقعات بھی خون سے ان کی ذہنی دلچسپی کے ذمہ دار ہیں ، ان کے کلام میں بھی خون کو ایک علامت کی حیثیت حاصل ہے ۔ غالباً میر اور غالب کا بلحاظ روحِ مضامین کے یہ سب سے بڑا مشترک میدان ہے اس معاملے میں دونوں فطرتیں یکساں رُخ اختیار کرتی ہیں ان کی شاہراہ ایک ہے ، ان کی منزل بھی ایک ہے چنانچہ غالب کے مندرجہ ذیل اشعار تصور کے اعتبار سے میر کے اشعار ہو سکتے ہیں کیونکہ ان میں غالب وہی کچھ ہیں جو میر اپنے خونیں اشعار میں ہیں ؎

جگرِ تشنۂ آزار تسلی نہ ہوا
جوئے خوں ہم نے بہائی بنِ ہر خار کے پاس

ہے موجزن اک قلزمِ خوں کاش یہی ہو
آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

ابھی ہم قتل گہ کا دیکھنا آساں سمجھتے ہیں
نہیں دیکھا شناور جوئے خوں میں تیرے توسن کو

دل و جگر میں پر افشاں جو ایک موجۂ خوں ہے
ہم اپنے زعم میں سمجھے ہوئے تھے اس کو دم آگے

دل تا جگر کہ ساحلِ دریائے خوں ہے اب
اس رہگذر میں جلوۂ گل آگے گرد تھا

موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے
آستانِ یار سے اُٹھ جائیں کیا

ہوائے سیرِ گل آئینۂ بے مہریِ قاتل
کہ اندازِ بخوں غلطیدنِ بسمل پسند آیا

غالب کے کلام میں یہ خونیں الفاظ محض روایتی اور تقلیدی طور پر استعمال نہیں ہوئے۔ یہ ان کے گہرے اور شدید جذبات و احساسات کی ترجمانی کرتے ہیں۔

اب میر کی چند خونیں کیفیتوں اور تصویروں کو دیکھیے۔ خون سے متعلق میر کا محبوب تصوّر "لہو میں نہانا" ہے جس کو وہ بار بار اپنے اشعار میں لاتے ہیں مثلاً مندرجہ ذیل اشعار ہیں ؎

آئے تھے کس امید پہ تیری گلی میں ہم　　اب آہ اس طرح چلے لوہو میں ہم نہا
کیوں اس کی گلی سے میں اٹھ کر کے چلا جاتا　　یاں خاک میں ملنا تھا لوہو میں نہانا تھا
اک عمر مجھے خاک میں ملتے ہوئے گذری　　کوچے میں ترے آن کے لوہو میں نہایا
ستم کچھ آج گلی میں تری نہیں مجھ پر　　کب آ کے خون میں مَیں یاں نہا نہیں جاتا

غالب کے یہاں "لہو میں نہانے" کا مضمون شاذ ہے۔ غالب کے اشعار میں توسنِ محبوب کا جوئے خوں میں شناور ہونا آتا ہے۔ مگر خود عاشق کا (یا شاعر کا) لہو میں نہانا شاید مذکور نہیں غالب کو جوئے خوں اور قلزمِ خوں سے تو دلچسپی ہے مگر وہ اپنے مثالی عاشق کے لیئے "لہو میں نہا کر" واپس چلے جانے کی بجائے شاید زیادہ پسند یہ کرتے ہیں کہ وہ جوئے خوں میں ڈوب جائے مگر گلی سے اُٹھنے کا نام نہ لے چنانچہ اس شعر سے واضح ہو جاتا ہے ؎

موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے　　آستانِ یار سے اُٹھ جائیں کیا

غالب کی طرح میر کا تخیل بھی اشیائے فطرت کو خون میں ڈوبا ہوا دیکھتا ہے انہیں تمام کائنات قلزمِ خوں میں نہاتی ہوئی نظر آتی ہے۔ اگر غالب کے نزدیک "ہر گلِ تر" ایک چشم خوں فشاں ہے تو میر کے نزدیک اس چمن کا ہر گل "لہو بھرا" ساغر ہے۔

یہ عیش گہ نہیں ہے یاں رنگ اور کچھ ہے　　ہر گل ہے اس چمن کا ساغر بھرا لہو کا

میر کی ذہنی وابستگی کی حدود اس سے بھی وسیع تر ہیں انہیں ان تمام مشاغل اور مشاہدات سے دلچسپی ہے جن میں خوں ریزی کے پہلو موجود ہیں اس سلسلے میں انھوں نے سب سے زیادہ شکار اور اس کے متعلقات سے مضامین حاصل کیئے ہیں۔ میر کو مصحفی کی طرح "مرغِ گرفتار" کے تخیل سے بھی انس ہے مگر صیدِ بسمل اور صیدِ مقتول سے ان کی الفت شدید تر ہے۔ غالب کا صید اکثر "صید زدام جستہ" ہوتا ہے۔ مگر میر کا صید، صید ناتواں بھی ہے اور صیدِ کشتہ بھی، میر کو شکار کے متعلق جو مشاہدات حاصل ہوئے ان سے انہوں نے خوب خوب استفادہ کیا ہے اور پرندوں اور جانوروں کے خون بہانے اور خون بہنے کے مختلف حالات اور کیفیات کو بڑی تفصیل اور بڑے جوش سے بیان کیا ہے۔ اس لحاظ

---

[1] دل تڑپتا ہے اشکِ خونیں میں　　صیدِ در خوں طپیدہ کی مانند

سے ان کی غزل ان کے شکارناموں کی تالیفِ ثانی معلوم ہوتی ہے۔

میر کے اشعار میں قتل ہونے اور مارے جانے کے تصور سے نکلے ہوئے سینکڑوں اشعار موجود ہیں اس لحاظ سے ان کی ہر ہر غزل ایک صید گاہ یا ایک مقتل معلوم ہوتی ہے۔ ان کے کلام میں تیر، تلوار اور سپر کے علاوہ نیزہ، بھالا، برچھی، پیکاں اور اس قسم کے دوسرے خوں ریز ہتھیار ہیں جن میں مضمون آفرینی میں کام لیا گیا ہے۔

یہ سب خون سے ان کی دلچسپی کا نتیجہ ہے اور خاص معاملے میں میر اور غالب بہت حد تک، ہم رنگ ہیں۔

میر اور غالب کی مماثلتوں کے اس سرسری مطالعے کے بعد اور یہ ثابت ہو جانے کے بعد کہ غالب نے بالیقین میر کا اثر قبول کیا ایک بڑا سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالب کے کس قسم کے اشعار اور کون کون سی غزلیات رنگِ میر سے رنگین قرار دی جا سکتی ہیں؟ مرزا کا مطالعہ کرنے والوں نے اس سوال کے مختلف جواب دیے ہیں۔ بعض مصنفوں کا خیال یہ ہے کہ آخری دور میں مرزا نے جو سادہ غزلیں لکھی ہیں اور ان میں سادگی اور پُرکاری پائی جاتی ہے رنگِ میر انہی سے عبارت ہے۔ بعض نقادوں نے مکالمہ اور وقوع کے انداز کو میر کے زیرِ اثر قرار دیا ہے۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ غالب کی مختصر بحر والی غزلیں میر کی مختصر بحر والی غزلوں کا جواب ہیں۔ اس کے بالکل برعکس یہ خیال بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ بعض طویل بحر والی غزلیں جو غالب کے یہاں ہیں میر کی طویل بحر والی غزلوں کے تتبع میں ہیں۔ اسی طرح جہاں عموماً یہ تسلیم کیا گیا ہے کہ غالب پر میر کا اثر ہے وہاں یہ انوکھا دعویٰ بھی کیا گیا ہے کہ غالب میر کے اثر سے مطلقاً آزاد ہیں۔ غرض جتنے قلم اتنے خیالات اور جتنے منہ اتنی باتیں۔ اس سے میر و غالب کے ذہنی تعلقات کا مسئلہ دشوار سے دشوار تر اور دیوانِ غالب میں میر کی ہم رنگ غزلوں کا تعین مشکل سے مشکل تر ہو گیا ہے۔

میں عرض کر چکا ہوں کہ غالب کے کلام میں اثراتِ میر کے سراغ لگانے کا کامیاب طریقہ یہی ہے کہ دونوں شاعروں کے دیوان میں مضمون اور اسلوب دونوں کے اعتبار سے مماثل پہلوؤں کو دیکھا جائے۔ صرف زبان و بیان کی روشنی میں (مثلاً غزلوں کی سادگی وغیرہ کی بنا پر) میر کے اثر کا صحیح اندازہ نہیں لگایا جا سکتا کیونکہ غالب کے ایسے کلام میں بھی میر کے مضامین و معانی کے اثرات ہو سکتے ہیں جو میر کے سادہ کلام کی طرح سادہ نہیں بلکہ بیدل کے انداز میں دقیق اور ظہوری کے انداز میں پُر تکلف ہیں۔ مرزا پر میر کا اثر اس ابتدائی زمانے میں بھی تھا جب وہ "رنگِ بہار ایجادیِ بیدل" کے بے حد مداح تھے۔ اس کا ظاہری ثبوت ان کے اعترافی اشعار اور ہم طرح غزلیات سے ملتا ہے جن کا ذکر اس مضمون کے آغاز میں آ چکا ہے۔ مگر اس ظاہری ثبوت کے علاوہ اس زمانے کی بعض غزلیات کی لفظی اور

داخلی خصوصیات بھی اس کی تائید کرتی ہیں۔ ان غزلیات کا اسلوب بیدل کی طرح دقیق اور پیچیدہ ہے مگر ان کی روح اور ساری جذباتی فضا وہی ہے جو میر کے کلام میں ہے۔

بیدل اور میر کے امتیازات کی بحث نہایت طویل ہے اس لیے اس میں الجھنے کی بالفعل فرصت نہیں۔ مگر ان کے امتیازات کو معلوم کرنے کا آسان گر یہ ہے کہ جن غزلیات میں طلسم، حیرت، قفل، کلید، جوہر آئینہ، ورطہ، گرداب، عقلِ کل، لاہوت، ہیولیٰ، ــــــ افسوں، تمثال، نگیں، عکس، تجلی، ایجاد، تسخیر، تعمیر، آگہی، عنقا، وجود، عقدہ، کشائش، کشود، نیرنگ اور اس قسم کے فلسفیانہ الفاظ بکثرت موجود ہوں اور مضامین کی روح عارفانہ اور مابعد الطبیعیاتی ہو ان میں بیدل کا تتبع مسلم سمجھنا چاہیے۔ اس کے برعکس جن غزلیات میں خون، نشتر، گردباد، غبار، بےکسی و بے دماغی اور زندگی کی معمولی اور پیش پا افتادہ اشیاء و صفات کا تذکرہ ہو اور طرزِ بیان صاف یا نسبتاً اور مقابلتاً صاف ہو وہ اکثر اور عموماً میر کے اثرات کا پتہ دیتی ہیں۔

غالب کے کلام سے ان کو ڈھونڈ کر الگ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً نسخۂ حمیدیہ کی مندرجہ ذیل غزل (میری رائے میں) میر کے گہرے اثرات کی حامل ہے ؎

بسکہ وہ پاکوبیاں در پردۂ وحشت ہیں یاد	ہے غلافِ دنچۂ خورشید ہر یک گردباد
طرفہ موزونی ہے صرفِ جنگ جوئی ہائے یار	ہے سرِ مصراعِ صافِ تیغ خنجر مستزاد
ہاتھ آیا زخمِ تیغِ یار سا پہلو نشیں	کیوں نہ ہو وے آج کے دن بیکسی کی روح شاد
کیجیے آہوئے ختن کو خضرِ صحرائے طلب	مشک ہے سنبلستانِ زلف میں گردِ سواد
ہم نے سوزِ خمِ جگر پر بھی زباں پیدا نہ کی	گل ہوا ہے ایک زخمِ سینہ پر خواہانِ داد
بسکہ ہیں در پردہ مصروفِ سیہ کاری تمام	آستر ہے خرقۂ زہاد کا صوفِ مداد
تیغ در کف، کف بلب آتا ہے قاتل اس طرح[1]	مژدہ باد اے آرزوئے مرگِ غالب مژدہ باد

اس غزل کے لباس کی تراش بیدل کی وضع[2] کے مطابق ہے مگر لفظیات کی قماش اور رنگ میر کا

---

[1] | جاتا ہے یار تیغ بہ کف غیر کی طرف | اے کشتۂ ستم تری غیرت کو کیا ہوا |

[2] بیدل کا رنگ یوں ظاہر ہوتا ہے:

شوخیِ نیرنگِ صیدِ وحشتِ طاؤس ہے	دام سبزہ میں ہے پروازِ چمن تسخیر کا
لذتِ ایجادِ ناز افسونِ عرضِ ذوقِ قتل	نعل آتش میں ہے تیغِ یار سے نخچیر کا
خشتِ پشتِ دستِ عجز و قالب آغوشِ وداع	پُر ہوا ہے سیل سے پیمانہ کس تعمیر کا
وحشتِ خوابِ عدم شورِ تماشا ہے اسد	جز مژہ جوہر نہیں آئینۂ تعبیر کا

ہے۔ یہ غالب کی نہایت ابتدائی زمانے کی غزل معلوم ہوتی ہے۔ اس کے بعد بیدل اور میر کے اثرات کی کشمکش ذہن غالب میں بڑے عرصے تک جاری رہتی ہے اور ہر چند کہ

آہنگ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل — عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ

ایک حقیقت ہے مگر بعض دوسرے قوی اثرات کی پیہم یورش کی وجہ سے غالب کے ذہن پر بیدل کی گرفت آہستہ آہستہ کمزور ہوتی جاتی ہے، یہ اثرات فارسی میں ظہوری، نظیری اور علی حزیں کے تھے اور اردو میں میر کے تھے۔ غالب نے ایک عرصے تک ناسخ اور سودا کے کلام میں بھی دلچسپی لی مگر اس کی بنا بلندی خیال طمطراق اور شوکتِ بیاں تھی۔ جس کا شوق انھیں ہمیشہ دامن گیر رہا لیکن چونکہ ان شاعروں کا جذباتی رنگ پھیکا اور نہایت کمزور تھا اس لیے غالب بہت جلد ان کے اثر سے آزاد ہو گئے۔

شعرائے اُردو میں میر تقی میر وقوع گوئی میں نظیری کے بہت قریب ہیں۔ غالب کا ایسا بہترین کلام میر تقی اور نظیری کے مجموعے کا نام ہے۔ گفتگو اور بول چال کے انداز کے علاوہ میر جذبے کی شدت کا بھی نمائندہ ہے اور جذبے کی شدت وہ وصف ہے جس سے نظیری محروم ہے وہ صرف معاملاتِ محبت اور معاملات عشق کا ترجمان ہے۔ غم کی کسک اور دردمندی (اور حافظ کی سی سرمستی) اس کے کلام میں نہیں مگر معاملاتِ عشق کا بیان بڑے موثر انداز میں کرتا ہے۔ میر کو اس کا یہ انداز پسند ہے کہ وہ مضامین کو باتوں کی طرح پیش کرتا ہے۔ اس معاملے میں غالب، میر اور نظیری دونوں کا تتبع کرتے ہیں اور اس سے وہ اعلیٰ تغزل پیدا ہوا ہے جس میں جذبے کی گہرائی اور بیان کی صفائی کا اجتماع ہے مگر ان سب باتوں کے ساتھ ساتھ بیدل کی فکریت غالب کی غزل کی سطح کو بلند رکھنے کے لیے ہمیشہ موجود رہتی ہے جس کی وجہ سے اس میں حکیمانہ شان پیدا ہو جاتی ہے جو میر تقی کی قسمت میں نہ تھی۔

اس تمام تفصیل سے یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ کلامِ غالب میں میر کا انداز صرف سادہ اور مختصر بحر والی چند غزلوں میں ہی منعکس نہیں ہوا (جسے آخری دور کا کلام کہا جاتا ہے اور ذوق و ظفر کے روزمرہ اور صاف بیان کے تتبع میں پیدا ہوا) بلکہ اس کے نقوش ان کے سارے ادوارِ شاعری میں متواتر ملتے ہیں۔ کہیں روحِ مضموں اور پیرایۂ بیاں دونوں میں، کہیں صرف روحِ مضموں میں —— اس طرح غالب کے کلام میں گہرے اور شدید جذبے کے ساتھ ساتھ زبان کی مقابلتاً صفائی اور میر کے مخصوص الفاظ و تراکیب کی موجودگی رنگِ میر کی رہنمائی کے لیے کافی ہے۔ ایسی غزلیات کا سراغ نہایت آسانی سے لگایا جا سکتا ہے مثلاً میری دانست میں یہ غزل میر کا انداز رکھتی ہے۔

مژدہ اے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے — دامِ خالی قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس
جگرِ تشنۂ آزار تسلی نہ ہوا — جوئے خوں ہم نے بہائی بُنِ ہر خار کے پاس
مند گئیں کھولتے ہی کھولتے آنکھیں ہے ہے — خوب وقت آئے تم اس عاشقِ بیمار کے پاس
میں بھی رُک رُک کے نہ مرتا جو زباں کے بدلے — دشنہ اک تیز سا ہوتا مرے غمخوار کے پاس
دہنِ شیر میں جا بیٹھئے لیکن اے دل — نہ کھڑے ہو جیئے خوبانِ دل آزار کے پاس
دیکھ کر تجھ کو چمن بس کہ نمو کرتا ہے — خود بخود پہنچے ہے گل گوشۂ دستار کے پاس
مر گیا پھوڑ کے سر غالبِ وحشی ہے ہے — بیٹھنا اس کا وہ آکر تری دیوار کے پاس

اسی طرح یہ غزلیں بھی میری دانست میں رنگِ میر کی حامل ہیں (ہر غزل کا صرف مطلع لکھا جاتا ہے)

جس بزم میں تو ناز سے گفتار میں آوے — جاں کالبدِ صورتِ دیوار میں آوے
شکوے کے نام سے بے مہر خفا ہوتا ہے — یہ بھی مت کہہ کہ جو کہیئے تو گلا ہوتا ہے
نہ ہوئی گر مرے مرنے سے تسلی نہ سہی — امتحاں اور بھی باقی ہیں تو یہ بھی نہ سہی
دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے — آخر اس درد کی دوا کیا ہے
عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی — میری وحشت تری شہرت ہی سہی
بساطِ عجز میں تھا ایک دل یک قطرہ خوں وہ بھی — سو رہتا ہے بہ اندازِ چکیدن سرنگوں وہ بھی
مانعِ دشت نوردی کوئی تدبیر نہیں — ایک چکر ہے مرے پاؤں میں زنجیر نہیں
بسکہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا — آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا
ابنِ مریم ہوا کرے کوئی — میرے دکھ کی دوا کرے کوئی

اور سب سے آخر میں وہ غزل بھی جس کا مقطع میر کی استادی کا اعلان کرتا ہے۔

ریختے کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب — کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

ان تصریحات سے یہ بات اچھی طرح ثابت ہو جاتی ہے کہ میر سے غالب کی عقیدت رسمی اور تقلیدی نہ تھی بلکہ اس کے پس منظر میں وہ سب محرکات کار فرما تھے جن کے سبب سے غالب میر کے کلام کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے تھے۔ اس گہرے ذہنی اور جذباتی لگاؤ کے تیقن کے بعد (جس پر گزشتہ صفحات میں مفصل بحث ہو چکی ہے) استفادہ اور قبولِ اثر کی حقیقت، حقیقتِ ثابتہ بن جاتی ہے اور یہ واضح ہو جاتا ہے کہ غالب میر کے محض رسمی معتقد نہ تھے بلکہ انھیں اپنے ذہنی ارتقا کے سفر میں فیض و ہدایت کا سرچشمہ قرار دیتے تھے۔ ان کا یہ شعر اسی حقیقت کا اعلان کرتا ہے ؎

ریختے کے تمہیں استاد نہیں ہو غالب — کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

لہ رُکنا میر کے خاص الفاظ میں سے ہے۔

غالب — پیشرِو اقبال

بلحاظِ زمانہ غالب کا پیشرِو اقبال ہونا تو حقیقت ہے مگر کیا بلحاظ فکر بھی وہ ان کے پیشرو تھے؟ اس موضوع کی جانچ کی جا سکتی ہے۔ مگر کوئی پوچھ سکتا ہے کہ صرف غالب ہی کو اس مطالعے کے لیے کیوں مخصوص کر لیا جائے۔ بے شمار دوسرے شعرا بھی تو اقبال کے پیشرو تھے مگر صحیح معنوں میں پیشروی یہ بھی ثابت ہوگی کہ متقدم فنکار بعد میں آنے والے کسی عظیم تر فن کار کے اندازِ فکر اور اندازِ فن کی سمت نمائی کرے ان بادلوں کی طرح جو بارش کی جھڑی لگنے سے پہلے آسمان پر چھا جاتے ہیں۔ افکار انسانی کی فضائے لطیف میں بھی اسی طرح کی ہوائیں چلتی رہتی ہیں جن سے آنے والے طوفانوں کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے۔ فکرِ انسانی اور تہذیب اجتماعی کے افق پر بھی ایسی علامتیں اکثر نمودار ہوتی رہتی ہیں جو ایک نئے دور کا اعلان کرتی ہے۔

فکر و فن کی دنیا کا یہ عام واقعہ ہے کہ بعض سماجی اور سیاسی عوامل ایک خاص دور میں بحران و طغیان کی حدوں سے گزر کر کسی نئی روش کی داغ بیل ڈالتے ہیں، یہ عمل اچانک نہیں بلکہ آہستہ آہستہ ظہور میں آتا ہے۔ مدتوں کے داخلی عمل و ردعمل کے بعد ایک نئے قسم کا شعور آنکھیں کھولتا ہے۔ اگرچہ یہ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ ان میں جتنی مماثلت ہوتی ہے اتنا ہی اختلاف بھی ہو سکتا ہے۔ بعض اوقات یہ بھی محسوس نہیں ہوتا کہ آنے والے نے اپنے پیشرو سے کچھ لیا بھی ہے یا نہیں — اور بعض دفعہ تو قدرت کچھ اس طرح سے کام کرتی ہے کہ پیش رو اور فیض یاب دونوں اپنی اپنی جگہ ایک طرح کے معلوم ہوتے ہیں یعنی ان کی آواز وقت کی ایک ایسی عام آواز ہوتی ہے جس سے ایک متاثر ہوتا ہے تو دوسرا بھی۔

جب غالب نے یہ کہا تھا ع

کہتے ہیں اگلے زمانے میں کوئی میر بھی تھا

تو یہ ایک لحاظ سے میر کی محض اس پیش روی کا اعتراف تھا جس کے متعلق کوئی شبہ نہیں کیا جا سکتا۔ عمرانی لحاظ سے بھی دیکھا جائے تو میر و غالب میں اتنا بُعد نہیں جتنا مثلاً ولی اور غالب میں ہے۔ کیونکہ یہ دونوں تہذیب کے سماجی عنصر کے دو نشانِ راہ ہیں۔ محمد شاہ کے زمانے میں دجسے ضعفِ احساسات کا زمانہ کہا جا سکتا ہے) ضعفِ احساس کی جو لہر اٹھی تھی اس سے میر اور غالب

دونوں ہی متاثر ہوئے، میر پہلے، غالب بعد میں، یہی وجہ ہے کہ دونوں کی نوا کے بعض پہلو ایک دوسرے کے خاصے قریب ہیں۔

بہر صورت سوال ذہنی مماثلتوں کا ہے جو اتفاقی بھی ہوسکتی ہیں مگر سماجی عوامل کے اثرات یقینی ہیں۔ یہ مماثلتیں غالب اور اقبال میں بھی ہیں ــــ میر و غالب کی باہمی مماثلتوں سے بہت زیادہ غالب میر سے اتنے قریب نہیں ہیں جتنے اقبال غالب کے قریب ہیں۔ اول تو اقبال اور غالب کا زمانہ بہت قریب تھا۔ اقبال نے جن ادبی روایات میں تربیت پائی وہ غالب کے زمانے کی پروردہ تھیں۔ یہ صحیح ہے کہ زمانے کے لحاظ سے اقبال، شبلی، حالی اور اکبر کے زیادہ قریب تھے اور بعض سماجی اور قومی احساسات میں ان کے ہم خیال بھی تھے مگر ان بزرگوں کو اپنے عصر کا نمائندۂ خاص نہیں کہا جاسکتا۔ یہ تو چند متفرق آوازوں کے آئینہ دار تھے پورے زمانے کی روح ان کے فن میں منعکس نہیں ہوئی اور پھر یہ ان نوابغ میں سے بھی نہ تھے جن کا فن زمان و مکاں کی سرحدوں کو پھاند کر آفاق کی وسعتوں پر چھا جایا کرتا ہے۔ یہ تو دراصل وہ متفرق اجزا تھے جن کی شخصیتوں اور قابلیتوں کے مجموعی مواد سے اقبال کی منفرد اور نابغہ شخصیت وجود میں آئی۔ اس عہد کی نابغہ شخصیتیں دو اور صرف دو تھیں ــــ اقبال اور غالب۔

زمانے کے نئے تقاضوں نے غالب کے انتقال کے بہت جلد بعد غالب شناسی کے ایک نئے مکتب کی بنیاد رکھ دی تھی۔ جدید تعلیم وانداز نظر نے غالب کو وہ قبول عام بخشا کہ اس کا مطالعہ اور اس سے استفادہ وقت کا مقبول ترین ادبی فیشن بن گیا تھا۔ اسی ترقی پذیر غالب پرستی کے زمانے میں اقبال کی شاعری نے پہلی انگڑائی لی اور ادبی ذوق و شوق کی اسی ابتدائی حالت میں اقبال کو غالب کی شاعری میں معنی کے بڑے بڑے طلسمات نظر آئے۔ اس کا اظہار ان کی نظم مرزا غالب سے ہوتا ہے جس کے ہر ہر شعر سے اقبال کی غالب شناسی اور غالب پسندی کا واضح ثبوت مہیا ہوتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اقبال کے دل میں غالب کے افکار کی عزت کسی رسم عام یا روشِ عام کی بنا پر نہ تھی بلکہ اس سبب سے تھی کہ انہیں غالب کی شاعری میں ایک ایسا بڑا فنکار نظر آیا جس کے فن کے بعض پہلو خود ان کے اپنے رجحانات کے ہم رنگ تھے۔ انہیں مرزا غالب کی شخصیت اور ان کے فن میں اپنی ہی طبعی اور ذہنی خصوصیات کی جھلک نظر آئی ؎

بہ آب جو نگرم خویش را نظارہ کنم   باین بہانہ مگر روئے محرمے بینم

مذکورہ بالا نظم میں اقبال نے یہ واضح کیا ہے کہ مرزا غالب کو خالق نے وہ تخیل عطا فرمایا تھا جس پر فکرِ انسانی متحیر ہے۔ اقبال کے نزدیک غالب اس حسنِ مطلق کے متلاشی تھے جو سوزِ زندگی بن کر کائنات کے ذرے ذرے میں پوشیدہ رہتا ہے۔ (یہاں اقبال نے سوزِ زندگی اور حسن کو اپنی اصل اور منتہار کے لحاظ سے ایک ہی شے قرار دیا ہے) اس کے علاوہ اقبال کی نظر غالب کی شوخی تحریر پر بھی پڑی جو زندگی بخش اور حیات افزا ہے۔ اس شوخیٔ تحریر سے ایک ایسا اسلوب پیدا ہوا ہے جس پر عرفی اور

سعدی و حافظ بھی رشک کر سکتے ہیں۔

شاہدِ مضموں تصدق ہے ترے انداز پر خندہ زن ہے غنچۂ دلی گلِ شیراز پر

سعدی، حافظ اور عرفی تینوں فارسی کے بہت بڑے شاعر تھے اور تینوں کا وطن شیراز تھا۔ ان میں سے اقبال کا اشارہ کس کی طرف ہے۔ تیقّن سے کچھ نہیں کہا جا سکتا مگر اقبال کی اپنی پسند اور غالب کے بعض اقوال کو ملحوظ رکھا جائے تو عرفی ہی ان کے مدِّنظر معلوم ہوتا ہے۔ بہر حال اقبال غالب کے اندازِ بیاں کے دلدادہ ہیں اور یہ رائے ظاہر کرتے ہیں کہ شیرازیوں کی شاعری تو غالب کے کلام کا مقابلہ نہیں کر سکتی البتہ گلشنِ ویمر میں محوِ خواب ایک دوسرا خوش فکر و بلند مرتبہ شاعر گوئٹے ضرور ایسا ہے جو غالب کا ہم نوا و ہمسر بن سکتا ہے کیونکہ یہ وہ شاعر ہے جس کی شاعری میں تخیل و تعقل دونوں اپنی اپنی بہار دکھا رہے ہیں ——

آہ تو اجڑی ہوئی دلی میں آرامیدہ ہے گلشنِ ویمر میں تیرا ہمنوا خوابیدہ ہے

اس نظم سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ غالب کی اہمیت اقبال کی نظر میں اس لیے بھی ہے کہ غالب ایک تہذیب کا نمائندہ اور ایک عظیم فکری و ادبی روایت کا وارث و ترجمان بلکہ آخری وارث و ترجماں تھا جس کے بعد جہاں آباد یعنی دہلی کے بام و در سراپا نالۂ خاموش بن گئے۔ گویا غالب کی قدر و قیمت اس لیے بھی ہے کہ وہ ان تہذیبی و فکری قدروں کا شناسا و معیار شناس تھا جن کی معیار شناسی خود اقبال کے فکر و سخن کا امتیازِ خاص ہے۔ گویا اقبال کی نظر میں وہ ایک ایسا شخص تھا جو ان سے پہلے ان راستوں اور شاہراہوں کا سراغ لگا چکا تھا جن کی نشان دہی بعد میں انہوں نے کی۔

ان سب تصریحات کا مقصود یہ ہے کہ اقبال جن رجحانات و اقدار کے نمائندہ سمجھے جاتے ہیں ان میں سے بعض نمایاں رجحانات و اقدار غالب کے یہاں بھی ہیں مگر اس سے یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہیئے کہ اقبال کی سب اقدار و خصائص غالب میں ہیں۔ بعض اقدار و خصائص جو ان دونوں شاعروں میں مشترک معلوم ہوتے ہیں ان کی مختصر فہرست یوں پیش کی جا سکتی ہے :

۱- برجستہ اور جوش انگیز اسلوب۔
۲- ارتقائے حیات کے لیے سخت کوشی اور خارا شگافی (جس کو اقبال کی کے مضامین کی اصطلاح میں "تیشہ تیز" کہا جا سکتا ہے)۔
۳- جذبہ و تفکر کا امتزاج۔
۴- جنوں و آشفتگی کا ایک خاص انداز۔
۵- خودی کا شعور۔

بایں ہمہ غالب کی پیش روی افکار و نظریات کے منظم سلسلوں میں اتنی نمایاں نہیں جتنی

بعض شخصی ونفسی کوائف میں ہے، یا پھر بعض اسالیب بیان میں جن کی نفسی روح اقبال کے ذہن ونفس اور نظریہ وتاثر کے بہت قریب ہے۔ غالب ایک برجستہ اسلوب اور فکر آفریں انداز کے مالک تھے جس کی ندرت اور طرفگی، تجربہ وتخیل کے نئے میدانوں اور وادیوں کے انکشاف کے ساتھ ساتھ سرور ونشاط بھی پیدا کرتی ہے۔ غالب کی آواز میں بھی، افکار کی خصوصیات کے اعتبار سے نہیں بلکہ لہجہ اور صورت کی حد تک اقبال کی آواز کا سا رعب وطنطنہ پایا جاتا ہے۔ اردو شاعری کے لہجے میں مدتوں سے بعض سماجی اثرات کے ماتحت جو نسوانیت سی پیدا ہو گئی تھی، اس کو غالب نے بڑی حد تک دور کیا اور اس کو ایک توانا لہجہ بخشا۔ ان کی فارسی شاعری تو مردانہ اور قاہرانہ لب ولہجہ کے لیے امتیاز خاص رکھتی ہے۔ غالب کے یہاں اظہار کے یہ پُر جلال پیرائے جن کے آہنگ میں ہی نشید زندگی کے ساتھ ولولہ ونشاط بھی ہے اقبال کے ہنگامہ خیز اسالیب کے نقوشِ اولیں معلوم ہوتے ہیں۔ اس کا واضح ثبوت اقبال وغالب کی ان غزلیات کے تقابلی مطالعے سے مہیا ہو سکتا ہے جو ایک ہی زمین میں ہیں۔ مثلاً ذیل کی غزلیات میں جن کے چیدہ چیدہ اشعار یہاں درج کیے جاتے ہیں ــــ

غالب: سوختِ جگر تا کجا رنج چکیدن دہیم ... رنگ شو ای خونِ گرم تا بہ پریدن دہیم
عرصۂ شوقِ ترا مشتِ غبار ایم ما ... تن بہ بریدن دہیم، ہم بہ تپیدن دہیم
جلوہ غلط کردہ اندر رخ بکشا تا زمہر ... ذرہ دپروانہ را مژدۂ دیدن دہیم
بر اثر کوہکن نالہ فرستادہ ایم ... تا جگرِ سنگ را ذوقِ دریدن دہیم
شیوۂ تسلیمِ ما بُردہ تواضع طلب ... در خمِ محرابِ تیغ تن بہ خمیدن دہیم
غالب از اوراقِ ما نقشِ ظہوری دمید ... سرمۂ حیرت کشیم دیدہ بہ دیدن دہیم

اقبال: مثلِ شرر ذرہ را تن بہ تپیدن دہیم ... تن بہ تپیدن دہیم بالِ پریدن دہیم
سوزِ نوایم نگر، ریزۂ الماس را ... قطرۂ شبنم کنم خوئے چکیدن دہیم
چوں زمقام نمود نغمۂ شیریں دہیم ... نیم شبان صبح را میلِ دمیدن دہیم
یوسفِ گم گشتہ را باز کشودم نقاب ... تا بہ تنک مایگان ذوقِ خریدن دہیم
عشقِ شکیب آزما خاک زخود رفتہ ... چشم تری داد و من لذتِ دیدن دہیم

ان دونوں غزلیات کا پُرجلال لہجہ اور رقص آفریں آہنگ، وصوت جو اقبال کے یہاں ”دہیم“ کے بجائے ”دہیم“ کی پُراعتماد ردیف کے سبب کچھ زیادہ نمایاں ہے، ان دونوں شاعروں کے مزاج کے داخلی اشتراک واتحاد کا صاف صاف اعلان کر رہا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اقبال کی طرح غالب بھی ہندوستان کے متاخر شعرائے فارسی کے فیضان کے شرمندۂ احساں ہیں خصوصاً عرفی ونظیری کے مگر اقبال وغالب کے شخصی نفسیاتی خصائص کا اشتراک بھی ان دونوں کو ہم جنس شاعر قرار دیتا ہے کیونکہ عرفی اور نظیری

کی نفسی کیفیتیں بہت سے امور میں غالب سے بالکل مختلف ہیں۔ عرفی کے جوش بیان بے شک غالب کے جوشِ بیان کے مثل ہے اور ان کے شخصی خصائص بھی غالب بلکہ اقبال کے بھی قریب ہیں مگر اس سے انکار نہ کیا جائے گا کہ غالب کے جوشِ بیاں اور نوائے گرم میں جو سچے جذباتی اور عمرانی تقاضے کارفرما ہیں وہ عرفی وغیرہ کے یہاں نہیں۔ بہر حال وہ پُر جلال مردانہ اور قاہرانہ آواز جس کو اقبال نے بانگِ درا اور غوغائے جرس بنا کر اجتماعی مقاصد کے لیے استعمال کیا، غالب کے یہاں بھی واضح صورت میں موجود ہے۔ ان کے قصائد میں تو ایک طنطنہ ہے ہی مگر ان کی عام غزلوں میں بھی بڑی توانائی اور قوت پائی جاتی ہے۔ اس موقع پر زیادہ مثالیں پیش نہیں کی جا سکتیں۔ صرف ذیل کی چند غزلوں ہی سے اس کا کچھ نہ کچھ اندازہ ہو سکے گا۔ صرف مطلع درج ہے

خیز دبی راہ روے رامسرِ راہی دریاب
بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم
رفتم کہ کہنگی ز تماشا برافگنم
نشاطِ معنویاں از شراب خانۂ تست

یہ سب غزلیں ان کے جوشِ بیاں کے عمدہ نمونے پیش کرتی ہیں۔ غزلیات کو امر و نہی کے صیغوں میں شروع کرنے اور ردیفوں میں امر و نہی کی کثرت سے ان کے ولولہ و جوش کا اظہار ہوتا ہے۔ عرفی کی طرح ہیجان خیز استعارات، معمولات و مسلمات کے خلاف طنز و شوخی اور احتجاج و انحراف ان سب وسائلِ اظہار سے یہ بات اچھی طرح ثابت ہو جاتی ہے کہ غالب نے ایک اسلوب تخلیق کیا جس میں وہ خیالات بھی بڑی حد تک سما سکتے ہیں جو اقبال کی شاعری میں موجود ہیں۔ غالب کے یہاں وہ افکار ہوں یا نہ ہوں جو اقبال سے مخصوص ہیں بہر حال ان کا اسلوبِ بیاں اقبال کے اسلوبِ بیاں سے اشتراک کے خاصے پہلو رکھتا ہے۔

غالب کے یہاں جو تیز و تند لہجہ پایا جاتا ہے وہ جوشِ زندگی اور نشاطِ آرزو کی پیداوار ہے وہ ایک ایسی شخصیت کے سرچشمہ ہائے باطن سے نمودار ہوا ہے جس کے نزدیک زندگی کی تڑپ اور زندگی کی آگ ہی وہ متاعِ گراں مایہ ہے جو لذتِ درد اور لذتِ ادراک دونوں کی بیک وقت امین اور سرمایہ دار ہے۔ اقبال کی نفسی ساخت میں بھی یہی تب و تاب اور اضطرابِ دائم ایک مستقل عنصر کی حیثیت رکھتا ہے البتہ اقبال نے اضطراب کی ان پُرسوز کیفیتوں کو اجتماعی آرزوؤں اور تمناؤں میں ڈھال لیا ہے۔ غالب کا سوز و درد عموماً انفرادی ہے یا زیادہ سے زیادہ اس بلند تر انسانی نوعیت کا ہے جو صوفیانہ اندازِ نظر نے انہیں عطا کیا ہے اور جس کی غایت یہ ہے کہ جزو پھر کل سے ہم آغوش ہو جائے۔ کلیات کا یہ وہ عارفانہ تصور ہے جو زندگی کی عقلی اور مادی بنیادوں پر قائم

نہیں بلکہ ایسے ماورائی تصور پر قائم ہے جس کا تعقل دشوار ہے۔ بایں ہمہ غالب و اقبال دونوں کا درد و سوز اپنی اصل حقیقت کے اعتبار سے ایک ہی ہے یعنی ولولۂ آرزو اور اضطرابِ شوق دونوں کے نفس کا ایک عنصر مشترک ہے۔

اقبال و غالب دونوں کے یہاں عقلی نظریات اور جذبات و تاثرات کی خلط ملط صورتیں موجود ہیں۔ فرق یہ ہے کہ اقبال کے جذبات و تاثرات عقلی تنظیم کے تابع رہتے ہیں۔ اقبال نے افکار ہی کو جذبے کی سطح پر لاکر ان کی خشک یا سرد فکریت کو کم کر دیا ہے مگر اقبال کے احساسات کا وہ عنصر برائے نام ہے جس کی عقلی توجیہہ ممکن نہ ہو۔ اقبال کی شاعرانہ فطرت اور حکیمانہ طبیعت میں کچھ اس طرح کا امتزاج پیدا ہو گیا ہے کہ ان کے افکار جذبات اور ان کے جذبات افکار معلوم ہوتے ہیں۔

غالب کی شاعرانہ فطرت اور حکیمانہ طبیعت کے مابین اس قسم کا توازن پیدا نہیں ہوا۔ ان کے یہاں جذبہ و تعقل کے درمیان تضادات پائے جاتے ہیں۔ مجموعی لحاظ سے غالب کی فطرت شاعرانہ زیادہ اور حکیمانہ کم تھی، پھر بھی وہ تعقل و تفکر میں اعتقاد رکھتے ہیں۔ تعقل میں ان کا بھی ایک اندازِ فکر ہے مگر نامربوط اور ڈھیلا سا۔ ان کا تعقل زیادہ سے زیادہ ان آزاد خیال صوفیوں کا تعقل ہے جو شرح کے ظواہر کے خلاف آزادیٔ عقل اور شوخیٔ اندیشہ کی مدد سے تنقید کی جرأت کر لیتے ہیں مگر ان کا نظامِ فکر کسی عقلی تنقید کی تاب نہیں لا سکتا۔ غالب کے تعقل کی بھی کسی حد تک یہی کیفیت ہے۔

یہ عجیب اتفاق ہے کہ اقبال جن کی شاعری میں ایک مربوط عقلی نظام موجود ہے۔ خود اپنی دعوت کے اعتبار سے عقل کی کارفرمائی اور کمال کے بہت بڑے منکر اور ناقد ہیں اور غالب جن کے یہاں عقلی نظریات کی حیثیت بھی زیادہ سے زیادہ جذباتی طرز ادراک کی حد تک پہنچ سکتی ہے خود کو عقل و خرد کا بہت بڑا معتقد سمجھتے ہیں اور نظری طور پر عقل کو جذبے کے برابر بلکہ اس سے بھی زیادہ اہمیت دیتے ہیں۔ انہوں نے اپنے اردو اور فارسی کلام میں اندیشہ، عقل، خرد، دانش، آگاہی کی اصطلاحیں جا بجا استعمال کی ہیں اکثر موقعوں پر ہم معنی الفاظ کے طور پر بعض موقعوں پر الگ الگ جداگانہ مفہوم میں مگر ان سب حوالوں کو یکجا رکھ کر دیکھنے سے یہ گمان گزرتا ہے کہ غالب کے نزدیک عقل کی حیثیت وجدان سے کسی طرح کم نہیں۔ وہ جذبے کی طرح کی ایک شے ہے۔ غالب نے یہ خیال بھی ظاہر کیا ہے کہ عقل میں بھی مستی اور نشے کی کیفیت ہوتی ہے ؎

به مستی خرد رہنمائے خود است — رود گر ز خود ہم بجائے خود است

ازیں بادہ ہر کس کہ سرمست شد — بافشاندنِ گنج تر دست شد

غالب کے نزدیک عقل سے بصیرت پیدا ہوتی ہے۔ عقل نفس کی اصلاح اور تہذیب کرتی ہے۔ عقل سے سیرتوں میں توازن پیدا ہوتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ عقل کے یہ وظائف قابلِ تسلیم

اور درست ہیں، اور یہ بھی اصولاً درست ہے کہ

سخن گرچہ پیغام راز آورد — سرود ارچہ در اہتزاز آورد
خرد داند این گوہرین در کشاد — ز مغزِ سخن گنج گوہر کشاد
خرد داند آں پردہ بر ساز بست — بر امش طلسمی ز آواز بست

مگر غالب کا یہ خیال توجہ طلب ہے کہ خرد میں بھی ایک قسم کی مستی ہوتی ہے۔ ان کے اس خیال کی اصلیت کیا ہے؟ یہ تو آگے آتا ہے مگر یہ سُن لیجئے کہ اقبال کے نزدیک بھی علم و عقل میں سرور کی کیفیت ہوتی ہے مگر اس میں مستی کی کیفیت پیدا نہیں ہو سکتی۔

عقل گو آستاں سے دور نہیں — اس کی تقدیر میں حضور نہیں
علم میں بھی سُرور ہے لیکن — یہ وہ جنّت ہے جس میں حور نہیں

غالب اور اقبال کے نظریۂ عقل میں یہ تفاوت کیوں ہے یعنی اقبال کے یہاں تعقّل کی خالص اور منظم و مربوط صورتوں کے باوجود تعقّل کی ستائش کم ہے اور وجدان پر زور دیا گیا ہے مگر غالب کے یہاں اقرارِ مستی کے باوجود عقل و تعقّل کی اتنی تعریف کیوں کی گئی ہے؟ جہاں تک میں غور کر سکا ہوں یہ فرق مذاقِ زمانہ کے سبب سے ہے۔ غالب کے زمانے میں عقل پسندی کی تحریک کی ابھی ابتدا تھی۔ اس میں معقولات کا شوق بلندیٔ فکر کا ثبوت سمجھا جاتا تھا اور اس وقت تک عقلیت اور وجدان کے باہمی تصادم کے وہ اثرات منکشف نہ ہوئے تھے جن سے وجدان اور روحانی تصورات کی ساری عمارت ڈھے سکتی تھی۔ اس لیے غالب اپنی خرد پرستی کا بڑا چرچا کرتے ہیں مگر اقبال عقل پسندی کے تمام نتائج سے پوری طرح باخبر تھے۔ ان کے زمانے میں تعقّل کے جدید مرکز دل میں بھی نری عقلیت کے متعلق تشکّک پیدا ہو چکا تھا اس لیے اقبال کے یہاں عقل کے مقابلے میں وجدان کے حق میں زبردست ردِّ عمل پایا جاتا ہے۔

یہاں یہ بھی واضح کر دینا ضروری ہے کہ غالب کے یہاں سخن یعنی ادبی تخلیق عقل سے الگ ایک سلسلۂ عمل ہے جس کو وہ عقل سے بلند تر نہ سہی، اس کے برابر درجہ عطا کرتے ہیں۔

سخن گرچہ گنجینۂ گوہر است — خرد را ولی تابشِ دیگر است

ان کا عقیدہ ہے کہ سخن کی صحیح قدر و قیمت بھی فکری عنصر کے طفیل ہوتی ہے تاہم ان کا کہنا یہ بھی ہے کہ سخن خود بھی ایک متاعِ گراں بہا ہے جو ہمیں اپنے دل و جگر کی طرح عزیز ہے۔

گفتمش چیست جہاں گفت سراپردۂ راز — گفتمش چیست سخن گفت جگر گوشۂ ماست

خلاصۂ بحث یہ ہے کہ غالب تعقّل کے مدّاح و معترف ہیں اور ان کی شاعری میں ایک فکری لہر بھی پائی جاتی ہے، وہ جذبات کے فکری تجزیے کی بھی ضرورت محسوس کرتے ہیں اور کبھی ان کی فکری نوعیت اور حقیقت سے بھی سروکار رکھتے ہیں مگر یہ بھی صحیح ہے کہ ان کی سوچ جذباتی انداز کی ہے۔ وہ جذبات پر

انکار کا ملمع چڑھانے کے عادی ہیں۔ حقیقی انکار ان کے یہاں بہت کم ہیں۔ ان کے کلام میں علمی حقائق بھی پائے جاتے ہیں۔ مگر ان کے پاس کوئی مربوط سلسلۂ حکمت نہ ہے نہ عقل کا ۔۔۔ وہ صوفی ہیں بھی اور نہیں بھی، وہ حقائق آگاہ ہیں بھی اور نہیں بھی۔ البتہ ایک بات ایسی ہے جس کی ہیں مسلم ہے مگر جس میں "نہیں" کا پہلو موجود نہیں، وہ ہے ان کا ایک آرزومند شاعر اور فن کار ہونا۔ اور یہ وہ مرکز ہے جس کے ارد گرد ان کی ساری نفسیات شناسی، ان کا سارا تعقل گھومتا ہے۔ وہ "دلِ گداختہ" کے مالک ایک عظیم شاعر ہیں۔ ان کی یہ حیثیت مسلم ہے۔ غالب کچھ بھی ہوں حکیم نہیں۔ ان کا تعقل جذبہ پرستی ہی کا دوسرا نام ہے۔ وہ تعقل کے دعوے کے باوجود یک رُخ ہیں۔ وہ اندیشۂ بلند کے باوجود اپنے وجدان اور اپنے قلب ہی کے پرستار ہیں۔ دھواں ساتویں آسمان تک بھی پہنچ جائے تب بھی یہ اسی آگ کا دھواں ہے جو ہن میں لگی ہوئی ہے۔ اقبال کے یہاں تعقل کی مخالفت کے باوجود بلند تعقل پایا جاتا ہے انہوں نے تاثر و تعقل کی آمیزش اس طرح کی ہے کہ شعر و حکمت اور کلیم و حکیم یک جان ہو گئے ہیں مگر غالب کے یہاں تعقل بھی تاثر ہی ہے۔

غالب اور اقبال دونوں کے یہاں پُرجوش آرزومندی پائی جاتی ہے مگر یہاں بھی اصول اور سیرتوں کا فرق واضح ہے۔ اقبال نے اپنی آرزومندی کو انسان کی اجتماعی آرزوؤں اور امنگوں کی صورت دے دی ہے کیونکہ اقبال کا غم انسانیت کی تکمیل کے لیے ہے۔ یہ غم کسی سے ملنے اور اس میں ڈوب کر محو ہو جانے اور خود کو فراموش کر دینے کی آرزو نہیں بلکہ تسخیر، توسیع اور چھا جانے کی وہ آرزو ہے جس کی کوئی حد و انتہا نہیں۔

غالب کی آرزومندی بھی شدید ہے مگر اس سے مختلف۔ اس کی نوعیت خالصتاً انسانی اور زیادہ قابلِ فہم ہے اس میں شوق کی لگن اور محبت کا درد ہے۔ وہ زندگی کی سچائیوں سے زیادہ قریب ہے کیونکہ اصولاً شخصی اور ذاتی ہے۔ ان کا غم نا آسودگی سے بھی ابھرا ہے اور احساسِ ناتمامی سے بھی۔ ان کی بعض آرزوئیں آسودہ ہو کر بھی آسودہ نہیں۔ ان میں سے بعض آرزوؤں کی نوعیت حد درجہ غیر معقول بھی ہے۔ جن کی کوئی عقلی توجیہہ نہیں کی جا سکتی۔ ان کا تعلق دلِ پُر آرزو سے ہے ؎

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو

ان سب باتوں کے باوجود غالب کو اپنے غم سے لذت حاصل ہوتی ہے مگر یہ وہ لذت نہیں جس سے دل بیٹھ جاتا ہے، بلکہ وہ لذت اور طلب اور بیتابی ہے جس سے لذتِ آرزو نکلتی ہے۔ گاہے یہ غم احساسِ ناتمامی اور احساسِ ضعف و زوال کا نتیجہ ہے۔ اس کا رُخ انفعالیت کی طرف ہے البتہ جو غم نا آسودگی سے نکلا ہے اس میں طلب و احید کا اثباتی رُخ پایا جاتا ہے ۔۔۔

بہ فیضِ بے دلی نومیدیٔ جاوید آساں ہے   کشائش کو ہمارا عقدۂ مشکل پسند آیا

نہ لائی شوخیٔ اندیشہ تابِ رنجِ نومیدی　　　کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدیدِ تمنا ہے

یہ تو مسلّم ہے کہ ہر انسان، فن کار یا غیر فن کار کی زندگی میں کچھ ایسے خلا ہوتے ہیں جو کبھی پُر نہیں ہو سکتے۔ دل کے ان داغوں کو کوئی مٹانا بھی چاہے تو مٹا نہیں سکتا کیونکہ زخمِ دل کی لکیر پتھر کی لکیر سے زیادہ مستقل ہوتی ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ اس کے پیچھے کوئی بہت بڑا حادثہ ہی ہو۔ محض معمولی سی بات بھی گہرے زخم لگا سکتی ہے کیونکہ احساس کی دنیا میں سوچ کے انداز نرالے ہوتے ہیں۔

غالب کے یہاں ہر قسم کے غم پائے جاتے ہیں۔ ان کی شاعری کے ایک حصّے میں ضعفِ حیات اور مندالِ عمر کا ماتم پایا جاتا ہے۔ ایک حصّے میں اس بات کا غم ہے کہ نفسِ انسانی میں یہ حوصلہ ہی نہیں کہ بقدرِ شوق دادِ عیش بھی دے سکے اور کہ جتنا غم مطلوب ہے زمانہ اس سے بھی اس سبب سے محروم رکھ رہا ہے کہ اہلِ کمال کے حصّے میں محرومی ہی لکھی ہے۔

بہر حال یہ طلسم کدۂ آرزو ہے جس کے غم و نشاط کے شعبدے شاعر کے لیے وجہِ سکون بھی ہیں اور وجہِ اضطراب بھی! وہ بالکل قدرتی انداز میں ان غموں کا طالب بھی ہے اور ان کا شاکی بھی۔ مگر طلب و شکایت کی اس دو عملی میں اس کو بڑی لذت ملتی ہے جس کا خمار اسے اکثر مضطرب رکھتا ہے۔ شوق اور درد کی ان لذتوں میں وہ لذت بھی شامل ہے جسے لذتِ ادراک اور لذتِ تخلیق سے تعبیر کیا جا سکتا ہے۔ صوفیا کے نزدیک لذتِ ادراک "جنوں" کی ایک بڑی غایت ہے۔ ان کا عقیدہ یہ ہے کہ وحشت اور جنوں سے صوفی کو دو فائدے حاصل ہوتے ہیں۔ اول سرور و مستی کی کیفیت، دوم کشف و ادراک کی تجلّی۔ اسی سبب سے صوفیوں نے یہاں تک کہ عیسائی صوفیوں نے بھی جن کے عقاید کی عمدہ تشریح پروفیسر سیوبا نے اپنی کتاب میں کی ہے ان دونوں غایتوں کو برحق قرار دیا ہے۔ غالب بھی جنون کو ایک "لذت بخش" اور "ادراک بخش" عارضہ خیال کرتے ہیں ؎

یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا　　　جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا

کچھ نہ کی اپنے جنونِ نارسا نے ورنہ یاں　　　ذرہ ذرہ روکشِ خورشیدِ عالم تاب تھا

مگر لذتِ ادراک کوئی ایسی ارزاں شے نہیں کہ آسانی سے بازار سے خرید لائے۔ اس کے لیے نفس کو ایک جنون و آشفتگی کی کیفیت سے متکیف کرنا پڑتا ہے اور دل و جگر میں وہ گرمی پیدا کرنی پڑتی ہے جس کا ذکر غالب نے اس شعر میں کیا ہے ؎

عرض کیجے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں　　　کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

یا اس شعر میں کہ

دل از تابِ بلا بگداز و خوں گشن　　　زدانش کار بکشاید جنوں گشن

یہ بہت بڑی حد تک وہ انداز ہے جو دانش اور جنوں کے متعلق اقبال کے افکار میں بھی

ملتا ہے۔ اقبال و غالب کے کلام میں اسالیب کے ماسوا کوئی دوسرا پہلو ایسا نہیں جو باہم اتنی مماثلت رکھتا ہو۔ اقبال نے دانش رسمی کے مقابلے میں جس کو غالبؔ دانشِ سردؔ کی اصطلاح سے یاد کرتے ہیں جذب و جنوں اور حکیم کے مقابلے میں کلیم اور رازی کے مقابلے میں رومی کو جو اہمیت دی ہے وہ اتنی مسلّم ہے کہ اس کے لیے کسی ثبوت کی ضرورت نہیں۔ غالب کی طرح اقبال کے نظریہ میں بھی جنوں اور آشفتگی کی بڑی تقدیس پائی جاتی ہے۔ صرف فرق یہ معلوم ہوتا ہے کہ اقبال کا مجنوں آشفتگی کے باوجود غالب کے مجنوں سے زیادہ با اصول ہے۔ غالب کے مجنوں کی دیوانگی عاشقانہ دیوانگی ہے مجذوبانہ دیوانگی نہیں، مثلاً ذیل کے اشعار میں ——

عجب نشاط سے جلاّد کے چلے ہیں ہم آگے ۔۔۔ کہ اپنے سائے سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے

خدا کے واسطے داد اس جنونِ شوق کی دینا ۔۔۔ کہ اسکے در پہ پہنچتے ہیں نامہ بر سے ہم آگے

ظاہر ہے کہ یہ کردار کلیم کے کردار سے مختلف قسم کا کردار ہے جس کی حلیہ نگاری اقبال نے جا بجا کی ہے۔

غالب کے یہاں غمِ عشق کے ساتھ وہ غم بھی ہے جسے غمِ تخلیق کہا جا سکتا ہے۔

نشاطِ زمزمہ و لذتِ جگر خواری

یہ وہ غم ہے جس سے فن کار کو ایک تکلیف دہ لذت ملتی ہے یا ایک لذت بخش تکلیف۔ ایک فن کار تخلیق سے پہلے اپنے تجربے کو شخصیت میں جذب کرتا ہے اور پھر جسم کے ہر ہر رونگٹے سے اس طرح سے باہر لاتا ہے کہ جگر خواری کے باوجود اس میں نشاطِ زمزمہ کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے اس کا حال وہی لوگ جان سکتے ہیں جن کو غمِ تخلیق سے کبھی سابقہ پڑا ہو ——

بینیم از گدازِ دل در جگر آتشی چو سیل ۔۔۔ غالب اگر دمِ سخن رہ بہ ضمیرِ من بری

آتش چکد ز ہر بُنِ مویم اگر بعرضِ فن ۔۔۔ ذوقم بخود قرارِ گل و گلستاں دہد

گر یہ را در دل نشاطی دیگر است ۔۔۔ خندہ بر لب ہائے خنداں می زنم

اب اقبال و غالب کی بعض دوسری مماثلتوں کا ذکر آتا ہے۔ غالب کی انا اور اقبال کے فلسفۂ خودی میں بظاہر کوئی علمی یا فکری رابطہ نہیں مگر ان دونوں شاعروں کے ان افکار کے پس پردہ جو شخصی احساس اور نفسی رجحان کارفرما ہے اس کے باب میں ایک رابطہ ضرور قائم کیا جا سکتا ہے۔ انا کی انفرادیت اور اس کا شعور کمال یا آرزوئے کمال، خودی کے انفرادی و اجتماعی تصورات سے کچھ نہ کچھ رابطہ ضرور رکھتا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ غالب کی انا یا شعورِ خود کا دائرہ بہ ظاہر محدود ہے کیونکہ اس کی وسعتؔ "شخص" کے نفسی ممکنات سے ماورا معلوم نہیں ہوتی مگر حقیقت میں اس شخص کی انا کا علاقۂ اثر بھی کافی وسیع ہے اور اس کا تعلق ذاتِ شخص کے علاوہ ساری انسانی نوع سے بھی ہے۔ جس کا شعور خود اس

کو روحانی ارتقاء کی بلند ترین معراج پر پہنچانے کا ذمہ دار ہے اور جب غالب یہ کہتا ہے:

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

تو اس سے مراد غالب کی ذاتِ واحد نہیں بلکہ وہ ساری نوع ہے جس کا وہ ترجمان ہے۔ صوفیوں کے شعورِ خود (عرفانِ نفس) کی یہی تشریح ہے۔ اور غالب کا شعورِ خود بھی عام طور سے صوفیوں کے اس تصور سے جدا نہیں۔ اقبال کے شعورِ خود میں روحانی اور مادی دونوں قسم کی خائیتیں موجود ہیں مگر صوفیوں کے شعورِ خود کا تعلق محض روحانی ارتقا سے ہے۔ غالب اور اقبال کی بے خودی میں بھی یہی فرق ہے۔ بعض لوگوں نے یہ سمجھ لیا ہے کہ اقبال صرف خودی کے ترجمان ہیں حالانکہ اقبال جتنے خودی کے مبلغ ہیں اسی قدر بے خودی کے بھی شارح ہیں اگرچہ غالب کی خودی اور بے خودی اور اقبال کی خودی و بے خودی میں مفہوم اور دائرۂ اثر کے اعتبار سے خاصا فرق ہے۔ پھر بھی ان کے ڈانڈے کئی جگہ باہم مل جاتے ہیں بالکل اسی طرح جس طرح حقیقت اور مجاز میں معناً واضح فرق بھی ہو تب بھی ان کے کئی رُخ ہم شکل ہوتے ہیں۔ کم از کم شکلوں اور صورتوں، طریقوں اور وسیلوں میں ہم رنگ ہونے کے کئی وجوہ نکل آتے ہیں۔ مثلاً اظہار و بیان ہی کو لیجئے۔ غالب کے یہاں جو شدید احساسِ انا ہے (انفرادی اور نوعی) اس کے پیرایہ ہائے اظہار بڑی آسانی سے اقبال کے شعورِ انا کے ترجمان بن سکتے ہیں اگرچہ عملی تشریح و تعبیر میں جدا ہی کیوں نہ ہوں۔ غالب کی انا کا عارفانہ رنگ تو وہی ہے جو عام صوفیوں کا۔ ہے مگر ان کی انا کا خاص شخصی رُخ بھی نہایت نمایاں ہے۔ ان کے شعورِ خود کی انتہا یہ ہے کہ عالمِ انفس و آفاق میں روحانی اور ذہنی بلندی کا کوئی درجہ ایسا نہیں جو ان کو حاصل نہ ہو۔ منصور، موسیٰ، فرہاد، زلیخا، مجنوں غرض عاشقی اور روحانیت کی دنیا کا کوئی مشہور فرد ایسا نہیں جس کا کمال ان کے نزدیک عیب دار اور ناقص نہ ہو۔ کوہکن وہ تو رسوم و قیود کا بندہ تھا اناڑی تھا، بے حوصلہ اور پیشہ ور قسم کا آدمی تھا۔ وہ تو یہ سمجھتا تھا کہ پتھروں سے سر پھوڑنے اور پہاڑوں کو کاٹنے سے کوئی شخص کسی کی محبت کو "جیت" سکتا ہے۔

کوہکن نقاشِ یک تمثالِ شیریں تھا اسدؔ سنگ سے سر مار کر ہووے نہ پیدا آشنا

مجنوں؟ تصویر کے پردے میں بھی عریاں نکلا۔ جذبۂ عشق سے خالی تھا، اگر ایسا نہ ہوتا تو لیلےٰ گھر کی سب پابندیوں کو توڑ تاڑ کر صحرا میں کیوں نہ بھاگی آتی۔

منصور؟ ہوس کی "تنگ ظرفی" پر تو غالب کے علاوہ بعض دوسرے "عالی ظرفوں" نے بھی بڑی لے دے کی ہے! یہ سب کیا ہے؟ وہی شعورِ ذات جس کے کمال کے سامنے کسی اور کا کمال جچتا ہی نہیں۔ یہ سب خودی کی تجلیات ہیں جو کلامِ اقبال میں ایک بصیرت افروز فلسفے کی صورت میں آفتاب بن کر ظاہر ہوتیں۔

اقبال کے یہاں تسخیر و ستیز کا فلسفہ بھی خودی سے مربوط ہے۔ زندگی جو خودی کی نمو ہے دائمی جدل و پیکار سے تشکیل پاتی ہے۔ اسی پیکار سے زندگی ارتقا پذیر ہو کر اس منزلِ کمال کی طرف بڑھتی جاتی

ہے جو زندگی کے مقدر میں ہے۔ تسخیر و ستیز خودی کی علامت ہے۔ قوتِ ارادی کی مضبوطی اور ان نامقبول اثرات کو تسلیم نہ کرنا جو "خود" کو ضعیف کرنے والے ہوں۔ "طلبِ دائم" یعنی دائم جارحانہ پیش قدمی (جس میں خود کا اثبات پایا جاتا ہے) اس تسخیر و پیکار کا مستقل حربہ ہے۔ یہ حربہ تسخیر کے شخصی، نوعی اور اجتماعی سب میدانوں کے لیے ضروری ہے۔ عشق کی ہر صورت اور شوق کے ہر مرحلے میں اسی سے کام چلتا ہے۔ طلب کے ہر سفر میں اسی سے زیراق مہیا ہوتا ہے۔

اقبال کی شاعری میں تسخیرِ کائنات اور کشودِ حیات کی جو صورتیں پائی جاتی ہیں وہ تو ظاہر ہی ہیں۔ غالب کے کلام میں بھی ستیز، جارحانہ پیش قدمی اور اثباتِ خود کی صورتیں کچھ کم نہیں، جو ہے اس سے ناآسودگی، اور ایک نئی زندگی کی تخلیق و تشکیل اور اس کے لیے جارحانہ اور انقلاب آفریں اندازِ فکر غالب کی کئی غزلیات میں ملتا ہے۔ مثلاً اس غزل میں جس کا مطلع ہے:

بیا کہ قاعدۂ آسمان بگردانیم　　　قضا بہ گردشِ رطلِ گراں بگردانیم

اور مقطع یہ ہے:

بمن وصالِ تو باور نمی کند غالب　　　بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم

اہتمام کی یہ حالت ہے:

اگر ز شحنہ بود گیرو دار نندیشیم　　　وگر ز شاہ رسد ارمغاں بگردانیم
اگر کلیم شود ہم زبان سخن نکنیم　　　وگر خلیل شود میہماں بگردانیم

یا مثلاً اس غزل میں جس کا مطلع یہ ہے:

رفتم کہ کہنگی ز تماشا بر افگنم　　　در بزمِ رنگ و بو نمطِ دیگر افگنم

اسی غزل میں وہ مشہور شعر بھی ہے جو اقبال کے محبوب اشعار میں شامل ہے۔

تا بادہ تلخ تر شود و سینہ ریش تر　　　بگدازم آبگینہ و در ساغر افگنم

غالب کا یہ مخصوص احساس ان کی ساری شاعری پر چھایا ہوا ہے اور

دامن کو آج اس کے حریفانہ کھینچیے

کی منزل سے لے کر

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم

تک طلب، سعی اور تگ و تاز کے ہزاروں مرحلے آتے ہیں جن میں یہی آرزو اور عزم تسخیر نظر آتا ہے۔ اسی اندازِ فکر اور طرزِ احساس نے غالب کو اقبال کی طرح عمل و توانائی کا شاعر بنایا ہے۔ سخت کوشی و خار اشگافی ان کے افکار کی ایک "تہ موج" ہے جس میں تمام اجرامِ فلکی کو درہم برہم کر دینے کی خواہش ہے سہ

لیے پھرتا ہے اک دو چار جامِ واژگوں وہ بھی

ایک نئی دنیا آباد کرنے کا عزم اور اس کے لیے جہاد و مجاہدہ کا ارادہ بھی پورا پورا موجود ہے۔ غالب کا عشق بھی انہی رجحانات و خصوصیات کا آئینہ دار ہے اور ان کا ارتقائے روحانی بھی انہی منزلوں کی نشان دہی کرتا ہے۔ تسلیم و رضا کا شیوہ، جو حافظ اور ان کے ہمنوا صوفیوں کا مسلکِ خاص ہے غالب کے یہاں ذرا مشکل ہی سے ملے گا۔ ان کے یہاں تو احتجاج و شکایت کی حس، جس نے ان کے اسلوب بیاں میں شوخی و طنز کے زہرناک نشتر بھر دیئے ہیں اتنی تیز و تند ہے کہ اس کی بنا پہ بعض نے ان کے تشکک کو لادینی کے مترادف قرار دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے ذہن میں کفر و ایمان کے متضاد تصورات پائے جاتے ہیں جو ان کے لیے بڑی کشاکش کا باعث ہوتے ہیں ؎

ایماں مجھے کھینچے ہے تو روکے ہے مجھے کفر

مگر دراصل یہ سب شوخیٔ اندیشہ ہے۔ غالب کے افکار میں زندگی کی مادی اقدار اور جسم و صورت کے تقاضوں کو جو اہمیت ملی ہے اس کے لحاظ سے بھی غالب بیسویں صدی کے پیش رو معلوم ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں،

گر بہ معنی نہ رسی جلوۂ صورت چہ کم است

کی صدا بے مقصد نہیں۔ ان کے احساس پر آنے والی صدی کی "صورت" پسندی اور مادیت کی پرچھائیں پڑ گئی تھیں۔ اور یہ مصرع اس رجحان کی خبر دیتا ہے،

شہرتِ شعرم بہ گیتی بعدِ من خواہد شدن

خلاصہ یہ کہ توانائی، جدل، پیکار، قوت، احتجاج، ثبات، خودی، جارحانہ اقدام اور طلبِ دوام اور تب و تابِ جاوداں کے اعتبار سے بھی اور ان افکار کے لحاظ سے بھی جن کے لیے پُرجوش اسالیبِ بیاں کی ضرورت ہوتی ہے غالب کی شاعری کو اقبال کی شاعری کی منزلِ اول قرار دیا جا سکتا ہے "جاوید نامہ" میں اقبال نے غالب کو طاہرہ اور منصور کے ساتھ فلکِ مشتری میں دکھایا ہے اور ان کی شخصیت پر ان الفاظ میں تبصرہ کیا ہے۔

غالب و حلاج و خاتونِ عجم   شورہا افگندہ در جانِ حرم
ایں نواہا روح را بخشد ثبات   گرمیٔ او از درونِ کائنات

غالب کی نوا کی یہی گرمی ان کو اقبال کے سلسلے کا شاعر قرار دیتی ہے۔ غالب اور اقبال کی نفسی مماثلتیں بھی کچھ کم قابلِ توجہ نہیں۔ ان کے ذہن و فکر کے رُخ اگرچہ عام طور پر ایک نہیں ان کے ادبی ارتقاء کے بعض واقعات مثلاً اردو سے زیادہ فارسی سے اعتناء اور اپنے افکار کے نئے نئے اسالیب و تراکیب کی اختراع وغیرہ بھی ان کی ذہنی وحدت کا پتہ دیتی ہے۔ دونوں کی ذہنی و ادبی تربیت کے

سرچشمے بھی ایک حد تک مشترک ہیں ، شعرائے عہدِ اکبری و جہانگیری کے کلام اور مغلیہ عہد کی روایات سے یہ دونوں شاعر یکساں طور پر مستفید ہوتے ہیں ۔ غرض یہ اور اسی قسم کی کئی اور وجوہ یہ ثابت کرنے کے لیے کافی ہیں کہ غالب کی شاعری کو اقبال کی شاعری سے وہی نسبت ہے جو نمودِ سحر کو طلوعِ آفتاب سے ہوتی ہے ۔ غالب کی دوسری پیش گوئیوں کی طرح ان کی یہ پیش گوئی بھی صحیح ثابت ہوئی ؎

خارہا از اثرِ گرمیٔ رفتارم سوخت
منتے بر قدمِ راہرواں است مرا



مرزا غالبؔ کی اُردو نثر

مرزا غالب کی اُردو نثر کی قدر و قیمت کا صحیح اندازہ لگانے کے لیے امورِ ذیل کا مطالعہ ضروری ہے:

۱- مرزا غالب، سے پہلے نثرِ اردو کی حالت۔
۲- اُردو انشا کی بعض اصناف، اور ان کے اسالیب۔
۳- مرزا غالب کی نثر کی حیثیت، اور خصوصیات۔

اُردو نثر مرزا غالب سے پہلے | اُردو نثر نے مرزا غالب کے زمانے تک ترقی کی تین بڑی منزلیں طے کیں۔ ایک وجہی سے "نوطرزِ مرصع" تک، دوسری نوطرزِ مرصع سے فورٹ ولیم کالج تک، تیسری فورٹ ولیم کالج سے مرزا غالب تک۔ مرزا غالب کے خطوط سے نثرِ اردو کی ترقی کی چوتھی منزل شروع ہوتی ہے اور اسی منزل سے اُردو میں سنجیدہ اور رواں نثر نویسی کا آغاز بھی ہوتا ہے۔ ان اہم منازل کے درمیان سودا کی نثر اور انشا کی داستان "رانی کیتکی" کے چھوٹے چھوٹے ارتقائی مقامات ہیں۔ جب مرزا غالب نے اردو میں خط لکھنے شروع کیے تو ان کے سامنے نثر نگاری کے دو انداز موجود تھے۔ ایک، وہ پُر تکلف انداز جو فارسی انشا پردازی کے تتبع میں اُردو میں رواج پا چکا تھا۔ دوسرا سادہ طریقہ جس کو فورٹ ولیم کالج کے نثر نگاروں نے رائج کیا۔ مرزا غالب نے نثر نگاری کی ایک نئی روش ایجاد کی جس میں ان دونوں طرزوں کا امتزاج ہے۔

پُر تکلف انداز کی خصوصیت یہ تھی کہ نثر میں شاعرانہ وسائل سے کام لینے کی کوشش کی جاتی تھی۔ فقرے عموماً مقفّیٰ و مسجّع لکھے جاتے تھے، صنائع بدائع کا استعمال بکثرت کیا جاتا تھا۔ موضوع پر عموماً خیالی بحث ہوتی تھی۔ واقعیت اور اصلیت سے بہت کم سروکار ہوتا تھا۔ معانی پر الفاظ کو ترجیح دی جاتی تھی اور عبارت کی آرائش اور زبان و بیان کی زیبائش کو مقصودِ اصلی خیال کیا جاتا تھا۔

نمائندہ اسالیب | اس پُر تکلف انشا کے مکمل اور نمائندہ اسالیب نمایاں طور پر تین صنفی شکلیں اختیار کرتے نظر آتے ہیں۔ اول صفات نویسی، دوم ترسّل یعنی خط و کتابت، سوم تقریظ نگاری۔

"صفت نویسی" غالباً عربی زبان سے فارسی میں آئی۔ فارسی میں اسے سب سے زیادہ مقبولیت دبستانِ ہرات کے نثر نگاروں نے دی اور اس کے لیے نظم و نثر دونوں ذریعوں سے کام لیا۔ اُردو کے مصنفین نے بھی فارسی کے تتبع میں یہ انداز اختیار کیا۔ صفت نویسی میں اشیا د

مناظر کا وصف[1] خیالی ہوتا تھا اوصاف میں معروضیت بہت کم ہوتی تھی اور واقعی جزئیات بہت کم لائی جاتی تھیں۔ صفت نویسی کی تہہ میں کوئی راست تحریک کار فرما نہ ہوتی تھی۔ عموماً حسن کا عام سا تصور دلایا جاتا تھا جس کا تعلق اصل موضوع سے بہت کم ہوتا تھا۔ بیشتر یہ ہوتا تھا کہ صرف حسین الفاظ اور حسن کا احساس پیدا کرنے والی ترکیبوں سے جذبہ انگیزی اور خیال انگیزی کا کام لیا جاتا تھا۔

اس طرز میں انفرادیت کا اظہار نئے تجربات سے نہیں بلکہ صنعت گری کے کسی نئے روپ کے ذریعے ہوتا تھا۔ انشا پرداز عموماً مسلمہ اسالیب کو سامنے رکھ کر لفظوں کے استعمال کے ذریعے جدت یا ندرت کی کوئی صورت پیدا کر لیتے تھے۔ معانی کی نوعیت اور ماہیت بہت کم بدلتی تھی اور مخصوص ذاتی مشاہدات و تجربات کے ذریعے تازگی پیدا کرنے کا خیال شاذ تھا۔ بسا اوقات ایسے موقعوں پر نسبت اور انگیخت کی صفتیں استعمال کی جاتی تھیں۔ کبھی ایک ہی لفظ پر تمام مضمون کی بنیاد رکھ کر مناسبات اور مقاربات سے پوری تصویر تیار کر لی جاتی تھیں۔ کبھی لفظی رعایت کے التزام کے کئی کئی سلسلے پیدا کیے جاتے تھے۔

انشا کی دوسری قسم (مکتوب نگاری) کئی وجوہ سے نہایت اہم تھی جس کی وجہ سے قدیم نظامِ تربیت میں اس کے اصول و قواعد پر بہت زور دیا جاتا تھا۔ مکتوب نویسی میں اگرچہ مکتوب نگار اپنے مدعا کو نظر انداز نہ کر سکتا تھا پھر بھی اس میں مدعا نویسی کو اصولی اور مرکزی اہمیت نہ دی جاتی تھی۔ بلند پایہ انشا پردازوں کے ذاتی خطوط میں بھی مدعا کو ٹھیک ٹھیک ادا کرنے کی خواہش سے کہیں زیادہ یہ جذبہ کارفرما ہوتا تھا کہ مکتوب الیہ کو خیال انگیزی کے ذریعے محظوظ کیا جائے خواہ اس کوشش کی وجہ سے مضمون کے سمجھنے میں ابہام یا دقت ہی کیوں نہ پیدا ہو جائے۔ البتہ محتاط انشا پردازوں کے مکاتیب میں ایسا ابہام نسبتاً کم ہوتا تھا۔ مراسلوں میں فرماں رواؤں کے مصالح کے پیش نظر رعب و ہیبت کی فضا پیدا کی جاتی تھی۔

تیسری قسم تقریظ نویسی، یہ بہ ظاہر تبصرہ نگاری کی ایک نوع ہے مگر یہ ایسے تبصرے ہوتے تھے جن میں کتاب کے نفسِ مضمون پر بہت کم بحث ہوا کرتی تھی۔ عموماً تحسین کا پہلو مدِ نظر رکھا جاتا تھا اور کتاب کے محاسن پر خیالی بحث کی جاتی تھی۔

قدیم انشا پردازوں کے اس خیالی رنگ کو اس قدر قبولِ عام نصیب ہوا کہ افسانوی ادب میں بلکہ تاریخ مذہب اور علوم عقلیہ میں بھی اس کے نمایاں اثرات دکھائی دیتے ہیں۔

اردو کے اولین نثر نگاروں کے سامنے اسی انشا کے نمونے موجود تھے چنانچہ فورٹ ولیم کالج سے

---

[1] اس مضمون میں لفظ وصف (DESCRIPTION) کے معنوں میں استعمال ہوا ہے۔

پہلے اُردو کے بڑے نثری کارنامے اسی طرزِ انشا کے حامل ہیں۔

سادہ اور سلیس انداز اردو نثر کی ترقی کی دوسری بڑی تحریک فورٹ ولیم کالج کے ماحول میں پیدا ہوئی۔ اس تحریک کی سب سے بڑی خصوصیت سادگی اور سلاست ہے۔ اس کے بڑے نمائندے میر امن، حیدر بخش حیدری اور میر شیر علی افسوس تھے۔ ان ادیبوں کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے نثرِ اردو کو اسالیبِ مرصع (یعنی بنے بنائے نمونوں کی تقلید سے) آزاد کرتے ہوئے اسلوب میں انفرادیت کے اظہار کے لیے راستہ صاف کیا۔ اس طرح پہلی مرتبہ نثری ادبی تخلیق میں عام قاری کی رعایت کا عنصر داخل ہوا۔ فورٹ ولیم کالج والوں نے اظہارِ خیال کے بنے بنائے کتابی سانچوں کے بجائے عام بول چال کی زبان کو اپنی تحریروں میں جگہ دے کر ادب کو ایک، عام قاری کے لیے قابلِ فہم بنایا مگر یہ کمی رہی کہ انہوں نے اپنے زمانے کی عکاسی نہیں کی، تاہم زبان وہ استعمال کی جو عام آدمی کی زبان تھی۔

یہ فورٹ ولیم کالج کا کارنامہ ہے مگر اس کالج کے ادیب نثر کو اجتماعی تجربات اور ذاتی مشاہدات کے اظہار کا ذریعہ نہ بنا سکے۔ انہوں نے اپنے زمانے کی زبان میں ماضی کی اور وہ بھی خیالی دنیا کی، داستانیں ہمیں سنائیں۔ واقعیت کی طرف انہوں نے قدم نہیں بڑھایا اور نہ وہ اپنی ذات اور اپنے عصر کے تجربات کی کسی طرح ترجمانی کر سکے۔

ہر چند کہ ان ادیبوں نے بے ضرورت فارسی عربی ترکیبوں کے بوجھ سے اپنی نثر کو آزاد کر لیا مگر ان کی تحریریں فارسیت سے کلیتہً خالی نہ تھیں وہ کسی حد تک صنائع بدائع کا استعمال بھی کرتے تھے اور مسجع نگاری میر امن سمیت سب میں موجود ہے۔

فورٹ ولیم کالج سے غالب تک فورٹ ولیم کالج کے ادیبوں نے نثر نگاری کا جو طریقہ اختیار کیا اس سے ملک کی ادبی فضا کسی حد تک متاثر تو ہوئی مگر قدیم طرز کی دل کشی کی وجہ سے اسے دفعتاً قبولِ عام نصیب نہ ہو سکا۔ اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ سادہ نگاری کی یہ تحریک کلکتے میں پیدا ہوئی جو اردو کے بڑے مرکزوں یعنی دہلی اور لکھنؤ سے دور تھا۔ اس کے علاوہ یہ لکھنؤ کے ادبی دبستان کے عروج کا زمانہ تھا چونکہ اس دبستان کی بنیاد ہی تکلف اور طمطراق پر تھی اس لئے اس کے سامنے سادگی اور سلاست کا چراغ نہ جل سکا خصوصاً جب کہ اس کے بڑے علمبردار لکھنؤ کے نہیں دلی کے تھے۔ ممکن ہے کہ یہ رقابت ہی سادہ نگاری کی تحریک کی ترقی میں حارج ہوئی ہو۔ اس کا ثبوت اس بات سے بھی ملتا ہے کہ واجد علی شاہ کے زمانے میں رجب علی بیگ سرور پر تکلف طرز میں فسانۂ عجائب میں لکھتے ہیں اور اس کے دیباچے میں میر امن اور ان کے محاورے (یعنی محاورۂ دہلی) پہ لے دے کرتے ہیں۔

مختصر یہ کہ ملک میں قدیم طرز کے علمبردار اور شائق بہ کثرت موجود تھے جن کی وجہ سے کلکتہ کی سادہ نگاری کی تحریک کچھ زیادہ مؤثر نہ ہوئی تا آنکہ مرزا غالب نے اردو نثر کو اظہارِ خیال کا ذریعہ بنا کر اپنی طرزِ خاص کو

قبولِ عام کی سند دلوائی۔ مرزا غالب کے معاصرین میں رجب علی بیگ سرور کے علاوہ خود ان کے دوست غلام امام شہید اور خواجہ غلام غوث بیخبر کی نثر میں بھی پُرتکلف طرز کی بہت سی خصوصیات موجود ہیں۔ ان کے علاوہ سرسید احمد خان (جو سادہ نثر کے بہت بڑے علمبردار سمجھے جاتے ہیں) شروع شروع میں اسی انداز میں لکھتے تھے جیسا کہ "آثار الصنادید" (اشاعتِ اول) کی تحریر سے ظاہر ہوتا ہے۔

سرور نے "فسانۂ عجائب" میں میر امن کی طرح محاورہ بندی کا التزام کیا ہے مگر تناسب اور اعتدال کے ان پہلوؤں کو مدِنظر نہیں رکھا جن کی وجہ سے محاورہ زندگی کا ترجمان ہو کر اسلوب میں قوت اور عام دلچسپی کے سامان پیدا کر سکتا ہے ان کی انشا میں تکلف بھی ہے اور محاورات کی کثرت بھی۔ اس سبب سے ان کی انشا پر عوب۔ کن ضرور ہو گئی ہے مگر ایک عام قاری کے لیے دلچسپی کے بہت کم پہلو رکھتی ہے۔ "فسانۂ عجائب" سادگی کی تحریک کے خلاف ایک ایسا احتجاج تھا جو بڑا پر خروش اور مرعوب کن تھا اور اگر مرزا غالب کی نثر سامنے نہ آتی تو پُرتکلف روشِ تحریر کے زوال میں بہت تاخیر واقع ہو جاتی۔

غالب کے معاصرین میں گزشتہ سطور میں کہہ چکا ہوں کہ غالب کے معاصرین میں شہید سادہ نویسی کی تحریک سے بہت کم متاثر معلوم ہوتے ہیں۔ وہ سادہ نگاری پر شاید قادر بھی نہ تھے۔ ان کا ذہن سادہ تحریر کے تقاضوں سے شاید بے خبر بھی تھا۔ ان کے مضمون "روضۂ تاج گنج" میں اسی پرانی صنعت نویسی اور ان کے رقعات میں مدعا نویسی کی بجائے قدیم طرز کی خیال آرائی موجود ہے۔

ان کے مقابلے میں خواجہ غلام غوث بیخبر نئی طرز کی طرف مائل معلوم ہوتے ہیں۔ وہ خیال کی بجائے واقعی اور اصلی جزئیات کی طرف زیادہ توجہ کرتے ہیں چنانچہ ان کے لکھے ہوئے "صبح، دوپہر اور شام" کے نقشے قدرے واقعی معلوم ہوتے ہیں۔ اس کے علاوہ ان کے خطوں میں بھی کسی حد تک سادگی اور بے تکلفی پائی جاتی ہے۔

مرزا غالب اُردو نثر پر کش مکش اور تذبذب کا یہ عالم طاری تھا کہ دفعتاً مرزا غالب نے فارسی کے بجائے اردو کو خطوط نویسی کا ذریعہ بناتے ہوئے اس کو ایک زندہ اور رسیلے اسلوب سے روشناس کیا۔ یہ وہ اسلوب ہے جس میں قدیم پُرتکلف انداز اور سکتے کی نثری تحریک کے بیشتر محاسن مجتمع ہو گئے ہیں۔ یہ وہ اسلوب ہے جس میں الفاظ اور معانی اس طرح باہم یک جان ہو گئے ہیں جس طرح پھول میں رنگ و بُو جمع ہو جاتے ہیں۔ یہ وہ نثر ہے جو اپنے مصنف کی ترجمان ہے۔ اس نثر میں انشا پرداز کی شخصیت اپنی تمام جامع خصوصیتوں کے ساتھ جلوہ گر ہوئی ہے۔ اس نثر میں سادگی بھی ہے اور رنگینی بھی، اور شاعری کے

---

[1] جناب اویس احمد ادیب نے مکتوب نویسی کے سادہ انداز کا موجد انہی کو قرار دیا ہے مگر ان کے دلائل دعوے کو ثابت کرنے کے لیے کافی نہیں۔ (تنقیدیں۔ اویس احمد ادیب)

لطف انگیز عناصر سے خالی بھی نہیں۔ اصلیت کی پوری پوری رعایت کے ساتھ ساتھ اس میں خیال کی لطف انگیزی سے بھی فائدہ اٹھایا گیا ہے۔ غرض آں کہ مرزا غالب کی نثر میں اظہار بیاں کی بہت سی خوبیاں اور لطافتیں جمع ہوگئی ہیں جن کی وجہ سے یہ نثر عجیب وغریب چیز بن گئی ہے۔

نثرِ غالب کے امتیازی خصائص | اردو نثر نگاری میں مرزا غالب کو جو بلند مرتبہ حاصل ہوا ہے اور ان کی نثر میں جو لطف واثر پایا جاتا ہے اس کے وجوہ واسباب مجملاً یہ ہیں:

۱۔ نثر کی مختلف انواع کے تقاضوں کا مرزا غالب کو پورا پورا احساس تھا۔

۲۔ نثر خصوصاً خط میں ابلاغ کی اہمیت کا احساس اور مخاطب کی دلچسپی کا خیال۔

۳۔ بے ساختگی کے باوجود حسن وزیبائش کا بے تکلف ظہور۔

۴۔ اثر آفرینی اور خیال انگیزی کے مختلف طریقے۔

۵۔ مرزا غالب کا فکری توازن (اپنی نثر کو شدید اور غیر معتدل جذباتیت سے بچانے کے لیے شوخی و ظرافت کا استعمال)

اب میں ان اشارات ونکات کی قدرے مفصل تشریح کرتا ہوں۔

مرزا غالب کی اردو نثر کا تقریباً کل سرمایہ ان کے مکاتیب[1] میں ہے۔ ان خطوں کے ذریعے انہوں نے

---

[1] مکاتیب کے کئی سلسلے یکے بعد دیگرے شائع ہوتے رہے ہیں مکاتیب کے اولین مجموعے "عودِ ہندی" اور "اردوئے معلیٰ" ہیں۔ بعد میں نئے خط دریافت ہوتے رہے۔ بعض مجموعے ایسے بھی ہیں جن میں مکاتیب کا کل سرمایہ جمع کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ بہرحال اردو تحریروں کی فہرست یہ ہے۔

"عودِ ہندی"، "اردوئے معلیٰ"، "مکاتیبِ غالب" (مرتبہ عرشی رام پوری)، "نادر خطوطِ غالب" (مرتبہ رسا گیاوی) "مجموعۂ مکاتیب" (مرتبہ مہر)، "خطوطِ غالب" (مرتبہ مہیش پرشاد)، نادراتِ غالب (مرتبہ آفاق حسین آفاق)، نکات و رقعات، نامۂ غالب بہ نام ساطع۔ اس کے علاوہ ایک رسالہ "تیغِ تیز" "مؤید برہان" کے جواب میں ہے۔ مزید تفصیلات مولانا مہر کی کتاب "غالب" اور "مکاتیبِ غالب" میں دیکھئے۔ خیال کیا جاتا ہے کہ مرزا غالب نے سرکاری مدارس کے لیے ایک ریڈر بھی لکھی۔ کم از کم انہیں فرمائش کی گئی۔ فرہنگ قادر نامہ کا بھی ذکر آیا ہے۔ مگر شاید وہ مرزا کا نہیں۔ غالب نے اردو میں خطوط نویسی کی ابتدا غالباً ۱۸۴۸ء میں کی۔ اسی تحریک کے اسباب مختلف بیان کئے جاتے ہیں۔ مولانا حالی نے لکھا ہے کہ مرزا بوجہ ضعفِ دماغ کے فارسی میں جگر کاوی کے قابل نہ رہے تھے۔ مولانا مہر نے (مولانا ابوالکلام کے حوالے سے) یہ قیاس ظاہر کیا ہے کہ سفرِ کلکتہ کے موقع پر وہ مغربی ادب اور رجحانات سے روشناس اور متاثر ہوئے ہوں گے۔ سادہ نگاری کا خیال بھی شاید اسی اثر کا رہین منت ہے۔

اسلوب کو شخصیت کا آئینہ بنایا ان کی شاعری سے ان کی شخصیت کے صرف چند پہلو نمایاں ہوتے ہیں مگر خطوط کے ذریعے ان کی شخصیت کے سب گوشے ہمارے سامنے آگئے ہیں ان کی شاعری نے ہمارے دلوں میں ان کی عظمت کا احساس پیدا کیا تھا مگر ان کے خطوط نے محبت اور عقیدت کا نقش بٹھایا ہے۔ ہر چند کہ ان کی شاعری مستقلاً بھی عظمت اور بڑائی کی بنیادوں پر کھڑی ہے مگر ان کو مقبول بنانے میں ان کے مکاتیب نے بھی بڑا حصہ لیا ہے کیونکہ ان کے مکاتیب کے ذریعے ہم اپنے اس ادبی ہیرو کی پوری تصویر دیکھ سکتے ہیں۔ اس کی خوبیاں اس کی کمزوریاں، اس کی خوشیاں، اس کے غم، اس کا ذوق، اس کی پسند، اس کے رجحانات، اس کے میلانات، غرض بہ حیثیت صاحب فن اور بہ حیثیت شاعر ہی نہیں بلکہ بہ حیثیت انسان بھی وہ جو کچھ ہے ہمیں نظر آتا ہے جسے دیکھ کر ہم اس کی عجیب شخصیت کے نہ صرف معترف ہو جاتے ہیں بلکہ اس سے محبت کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

سادگی | غالب کی نثر کی ایک بڑی خوبی یہ ہے کہ دقیق حقائق و جذبات کے ہمراہ اس میں حسن و جمال کے رنگ بھی موجود ہیں۔ تحریر سادہ ہے مگر دل کش بھی ہے، لطیف بھی ہے اور دقیق بھی، اُن کی سادگی دراصل بہت کچھ صاف صاف کہہ ڈالنے سے پیدا ہوتی ہے۔ مرزا اپنے خطوں میں اپنے مدعا کے بارے میں سب کچھ کہہ ڈالنا چاہتے ہیں، اسی لئے سادہ تفصیل نگاری کی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ انہوں نے اپنے تجربات کا اظہار غزل میں بھی کیا ہے۔ مگر غزل کے تقاضوں اور پابندیوں (یعنی ابہام و اجمال) نے، ان کو مفصّل اظہار کی اجازت نہیں دی۔ اس کے لیے ان کو نثر کی کسی نوع کی ضرورت تھی۔ اگر مرزا کے لیے ممکن ہوتا تو وہ یقیناً ناول کا فن اختیار کرتے مگر ناول کا ان کے سامنے کوئی نمونہ موجود نہ تھا پس انہوں نے مکتوب نویسی کو ذاتی اور عصری تجربات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ یہ مکتوب نویسی ان کے لیے کاروباری چیز نہ تھی بلکہ اظہارِ خیالات کا ایک وسیلہ تھی جس کی انہوں نے فن کی حیثیت سے آبیاری کی۔ ایک لحاظ سے ان کے مکاتیب کو مختصر افسانہ کہا جا سکتا ہے۔ مرزا کی شخصیت جن تجربات کی پیداوار تھی ان کے مفصّل اور صاف صاف اظہار کی خواہش کا تقاضا یہ تھا کہ غزل کے برعکس نثر میں جو کچھ کہا جائے صاف صاف اور بے تکلف انداز میں کہا جائے۔ وہ اپنی فارسی غزل کے خود معترف تھے مگر فارسی کا زمانہ جا چکا تھا اور غزل میں جو کچھ کہنا چاہتے تھے کہہ نہ سکتے تھے، یہاں تک کہ ان کی غزل ان کے نزدیک اظہارِ خیال کے بجائے اِخفائے حال کا ذریعہ بن جانے کا میلان رکھتی ہے۔

گر خامشی سے فائدہ اِخفائے حال ہے   خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے[1]

---

[1] جس طرح میر تقی میر اپنی شاعری کے سلسلے میں کہتے ہیں:

کیا تھا ریختہ پردہ سخن کا   سو ٹھہرا ہے وہی اب فن ہمارا

غالب نے اپنے خطوں میں خود بھی اپنی مکتوب نویسی کے محرکات کا تقریباً اسی انداز میں ذکر کیا ہے۔

مگر یہ تو شاعری کی تقدیر ہے کہ وہ اشاروں میں بات کرے۔ اجمال اور رمز شاعری کے زیور ہیں لیکن ادیب جب یہ خیال کرنے لگے کہ

خوش ہوں کہ میری بات سمجھنی محال ہے

تو اسے کسی دوسرے سانچے کی جستجو ہوتی ہے جس سے اس کو بہ قدرِ ذوق اظہار و بیان کی وسعت مل سکے۔ مرزا نے خطا نگاری کو تسکینِ ذوق کا ذریعہ بنایا۔ کسی ہم سخن کی آرزو، کسی رازداں کی تمنا بہت سخت چیز ہے۔ خطوں میں انہیں ہم سخن بھی مل گئے۔ اور ہم زبان یا رازداں بھی میسّر آگئے۔ وہ بات کو آسان ترین انداز میں بیان کرنے کی کوشش کرتے ہیں یہاں تک کہ بعض اوقات معمولی الفاظ کے معنی بھی بیان کر دیتے ہیں۔ مرزا کے مخاطب اگرچہ عموماً عالم فاضل لوگ ہیں مگر اس کے باوجود وہ عموماً تشریح و وضاحت کی ضرورت محسوس کرتے ہیں۔ غرض تشریح و توضیح کی خواہش ان کی نثر میں ہر جگہ نمایاں معلوم ہوتی ہے۔

ان کی نثر کی تاثیر کا ایک بڑا سبب۔ ان کا خلوص ہے۔ خلوص تجربات کی صداقت، سے پیدا ہوتا ہے خلوص سے یہ مراد ہے کہ فن کار کو یہ احساس ہو کہ اسے جو کچھ کہنا ہے وہ اس کے دل کی آواز ہے۔ اس احساس کی وجہ سے فن کار کو اپنے تجربات (اور بالآخر معانی) کی سچائی کا یقین ہوتا ہے وہ ان معانی کی نوعیت سے کما حقہٗ باخبر ہوتا ہے۔ اس کے تجربات میں شک اور ریب کا شائبہ نہیں ہوتا۔ اسی یقین سے اظہار میں سلاست اور سادگی پیدا ہوتی ہے۔

مشکل پسندی کا ایک سبب یہ ہوتا ہے کہ انشا پرداز اپنے آپ کو جو کچھ کہ وہ ہے، اس سے بہت زیادہ ظاہر کرنا چاہتا ہے اور بعض اوقات یہ بھی ہوتا ہے کہ انشا پرداز کے تجربات اتنے غیر معمولی ہوتے ہیں کہ وہ عام لوگوں کو اپنا مخاطب صحیح نہیں سمجھتا مگر ایک بڑا سبب یہ بھی ہوتا ہے کہ ادیب اور انشا پرداز کو اپنے معانی (و تجربات) کی سچائی کا یقین نہیں ہوتا، لہٰذا اس کے اظہار کے معاملے میں وہ عموماً الجھا ہوا اندازِ بیاں اختیار کرنے پر مجبور ہوتا ہے پھر اس عیب کو چھپانے کے لیے وہ اشکال و اغلاق سے اپنے خیالی مخاطب اور قاری کو مرعوب کرنا چاہتا ہے۔

مرزا غالب کسی ایسی الجھن میں مبتلا نہ تھے۔ انہیں اپنے تجربات کی صداقت کا یقین تھا۔ وہ اپنی شخصیت کو جیسی کہ وہ تھی، اپنے مخاطب پر ظاہر کرنا چاہتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے خطوط ہر قسم کے ابہام اور ہر قسم کے اخفا سے مبرا ہیں۔ ان میں کوئی الجھاؤ نہیں، ان میں طرزِ فکر اور طرزِ اظہار دونوں اعتبار سے مغالطہ انگیزی کی کوشش موجود نہیں۔

بول چال کی زبان | مرزا غالب کے خطوط میں بول چال کا بے تکلف انداز پایا جاتا ہے۔ بول چال کی زبان کا استعمال اس امر کا ثبوت مہیا کرتا ہے کہ کوئی مصنف یا نثر نگار اپنے عصر اور اپنے ماحول سے بیگانہ

نہیں۔ جب ادیب اپنے عصر کی زندگی سے بے خبر ہوتا ہے یا بے خبر رہنا چاہتا ہے تو کتابی زبان اور بول چال کی زبان میں تفاوت اور فاصلہ ناقابل عبور ہو جاتا ہے۔ یہ تفاوت اس بات کا بھی ثبوت ہوتا ہے کہ کتابی زبان استعمال کرنے والا مصنف کسی ذہنی الجھاؤ میں مبتلا ہے۔ اس لیے کہ وہ اظہار کے قدرتی اور سہل الحصول ذریعے یعنی عام زبان کو ترک کرتے ہوئے کسی گزرے ہوئے زمانے کے ذرائعِ اظہار سے فائدہ اٹھانا چاہتا ہے اور یہ ثابت کرنا چاہتا ہے کہ وہ اپنے زمانے کے عامۃ الناس سے افضل اور اعلیٰ مخلوق ہے۔ عام زبان میں لکھنے والے مصنف کو اپنے خیالات اور معانی کے لیے اظہار کے سانچے فی الفور مہیا ہو جاتے ہیں مگر کتابی زبان میں اظہار کرنے والا پہلے اپنی زبان گھڑتا ہے اس کے بعد کتابی زبان کے نقطۂ نظر سے مطالب کو ترتیب دیتا ہے اس طرح بسا اوقات معانی قربان ہو جاتے ہیں اور مخاطب اور قاری کو مطالب کے سمجھنے میں دقت ہوتی ہے۔

مرزا غالب نے نثر نویسی کے لیے جو نوع منتخب کی یعنی مکتوب نویسی، اس کا تقاضا ہی تھا کہ ان کی تحریر زبانی گفتگو کی قائم مقام بن جاتے۔ ان کے مکاتیب کے مطالب عموماً ہیں بھی ایسے جن کے لیے بول چال کی زبان ہی موزوں و مناسب ذریعۂ اظہار بن سکتی تھی۔ اس کے علاوہ ان کی مکتوب نویسی کی غرض و غایت بھی یہی تھی کہ مراسلہ مکالمہ بن جائے اور ہجر میں وصال کے مزے حاصل ہوں۔

مرزا غالب نے اپنے خطوط کو سچ مچ بات چیت اور مکالمہ بنا دیا تھا۔ یہ چیز ان کے طرزِ تخاطب، ان کے استفہامیہ جملوں، ان کے صمائر و اشارات اور ان کے لہجوں سے اچھی طرح واضح ہوتی ہے۔ اس غرض کے لیے وہ بعض اوقات فقروں کو ملانے والے حرفوں کو ترک کر دیتے ہیں جیسا کہ روبرو کی گفتگو میں جسمانی حرکات و اشارات حروف و الفاظ کی جگہ لے لیتے ہیں۔

یہاں یہ عرض کرنا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ مرزا غالب کا انداز ہر موقع پہ بول چال کا سا نہیں بلکہ ان کے بعض خطوں میں یا خطوں کے بعض حصوں میں کتابی انداز پایا جاتا ہے۔ یہ وہ خط ہیں جن میں علمی بحثیں آئی ہیں۔ ایسے موقعوں پر عربی فارسی ترکیبیں زیادہ ہیں۔ اس کے علاوہ مسلسل اضافتیں بھی پائی جاتی ہیں۔ بہر حال سادگی عام ہے۔ اور اکثر بول چال کی زبان استعمال ہوئی ہے۔ پھر بھی مرزا کے خطوط کتابی روایتوں

---

[1] مرزا تفتہ کو لکھتے ہیں:

"مجھ میں تم میں نامہ نگاری کاہے کو ہے، مکالمہ ہے۔"

[2] مثلاً: ارے یہ وہ دلی نہیں، اسے تو بھول گیا، کیوں صاحب مجھ سے کیوں خفا ہو، آئیے بیٹھیے، میاں سیاح، آبابا بابا! میرا پیارا میر مہدی آیا، کیوں صاحب روٹھے ہی رہو گے یا منو گے بھی؟ مار ڈالا یار تمہاری جواب طلبی نے، سنو صاحب ... لو سنو، اب تمہاری دلی کی باتیں "وغیرہ وغیرہ، یہ فقرے الگ الگ خطوں سے لیے گئے ہیں۔

سے آزاد نہیں، ایک کتابی رسم نثر میں قافیہ بندی کا التزام ہے۔ یہ رسم فورٹ ولیم کالج کے ادبا کے یہاں بھی ہے اور مرزا بھی اس کو ترک نہیں کر سکے۔

مرزا غالب کی نثر میں صنائع بدائع بھی موجود ہیں مگر صنائع بدائع مقصود بالذات نہیں، انہوں نے ان کے استعمال سے اپنے بیان میں لطافتیں پیدا کی ہیں۔ گویا ان کی تحریروں میں صنعت گری اظہار کا ایک ذریعہ بن گئی ہے۔ اظہار سے الگ کوئی چیز نہیں۔

نثر کی ضرورتوں کا احساس | مرزا غالب کو نثر کے تقاضوں کا پورا احساس اور اس سلسلے میں اپنے فرائض سے کما حقہٗ واقفیت تھی۔ ان کے خطوں کے موضوعات میں خاصا تنوع ہے لیکن انہوں نے ہر موقع پر اظہار اور بیان کی حد اعتدا اقتضیات کا خیال رکھا ہے۔ عام معلومات اور کاروباری باتوں کے علاوہ (جن کا خطوں میں ہونا قدرتی امر ہے)، ان کے مکاتیب میں واقعات کا بیان، اشیاء، اشخاص، مناظر اور حالتوں کا وصف، تنقید و تقریظ اور عرائض موجود ہیں۔ مرزا نے ان میں سے ہر نوع کی بنیادی شرائط کی پاسداری کی ہے۔

مکتوب نگاری میں انہوں نے مدعا اور مضمون کو مرکزی اہمیت دی اور "ابلاغ" کو مقصد اصلی قرار دیا۔ یہ خصوصیت کسی حد تک ان کے فارسی خطوں میں بھی پائی جاتی ہے۔ خطوں میں وہ براہ راست مخاطب تک پہنچ جاتے ہیں اور لمبے لمبے القاب و آداب کے ذریعے اسے تادیر منتظر نہیں رکھتے۔ وہ خطوں کو (جیسا کہ اس سے پہلے بیان ہو چکا ہے) ملاقات کا قائم مقام بنا دیتے ہیں۔ وہ یہی ظرافت اور ہلکی پھلکی گفتگو سے محظوظ کرتے ہیں۔ مخاطب کو کاروباری پیغام بھی مل جاتا ہے اور اس کے ساتھ ہی مرزا کی غائبانہ ملاقات سے سرور بھی ہو جاتا ہے۔

وصفیہ (یعنی اشیاء، اشخاص اور مناظر کے وصف) میں وہ اپنے موضوع کی ٹھوس اور معروضی جزئیات کا خاص خیال رکھتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر وہ خیالی اوصاف سے کام نکالتے ہیں۔ بیانیہ (یعنی واقعات کے بیان میں) واقعات کی رفتار تیز ہو جاتی ہے اور رکاوٹ بہت کم پیدا ہوتی ہے۔ اس قسم کی نثر میں مرزا غالب جزئیات سے بہت کام لیتے ہیں اور اس معاملے میں آنے والے ناول نگاروں کی پیش روی کرتے دکھائی دیتے ہیں یہ ذوق انہیں قدیم داستان کے مطالعے سے ملا ہوگا۔ ان کے خطوں سے معلوم ہوتا ہے کہ انہیں قدیم داستان کے مطالعے کا شوق تھا۔

چنانچہ لکھتے ہیں:

"مولانا غالب علیہ الرحمۃ ان دنوں بہت خوش ہیں۔ پچاس ساٹھ جز کی کتاب امیر حمزہ کی داستان" اور اسی حجم کی ایک جلد "بوستان خیال" کی ہاتھ آگئی ہے۔ سترہ بوتلیں بادۂ ناب کی موجود ہیں دن بھر کتاب دیکھا کرتے ہیں۔ رات بھر شراب پیا کرتے ہیں۔"

(بنام میر مہدی مجروح)

جزئیات نگاری | داستانوں سے اس لگاؤ کے باوجود ان کی وصف نگاری قدیم داستانوں کی طرح فرضی اور خیالی نہیں بلکہ حقیقی اور حالی ہے۔ وہ واقعی جزئیات کے ذریعے وصف نگاری کو زیادہ سے زیادہ یقینی اور زیادہ سے زیادہ قطعی بناتے ہیں چنانچہ موقع کی تصویر کھینچتے وقت مخاطب کو اپنے ماحول کا پورا پورا تصور دلاتے ہیں، خط لکھنے کا وقت بتاتے ہیں اور اپنی اس وقت کی حالت اور مقام وغیرہ کا احساس بھی دلاتے ہیں۔

۱ - "آج شنبہ ۱۲، جنوری، یہاں مقام ہے نو بج گئے ہیں، بیٹھا ہوا یہ خط لکھ رہا ہوں"

۲ - "سورج نکلے بابو گڈھ کی سرائے میں پہنچا، چارپائی بچھائی، اس پر بچھونا بچھا کر حقہ پی رہا ہوں اور خط لکھ رہا ہوں"

۳ - "دھوپ میں بیٹھا ہوں، یوسف علی خاں و لالہ ہیرا سنگھ بیٹھے ہیں۔ کھانا تیار ہے، خط لکھ کر بند کر کے آدمی کو دوں گا۔"

ان تینوں اقتباسات میں وقت، مقام اور حالت کی قطعی تصویر سامنے لائی گئی ہے۔ جزئیات کی تفصیل سے ان کا مقصد یہ ہے کہ بیان میں پوری پوری قطعیت پیدا ہو جائے اور مکتوب نگار کی ذات اور ماحول سے مخاطب کی دلچسپی اور بھی بڑھ جائے۔ رام پور کا سفر ہے، منزلیں طے ہو رہی ہیں، ہاپوڑ کی سرائے میں قیام کیا ہے، اس موقع پر اپنے کھانے کا ان الفاظ میں ذکر کرتے ہیں:

"میں نے چھٹانک بھر گھی داغ کیا۔ دو شامی کباب اس میں ڈال دیئے رات ہو گئی تو شراب پی لی، کباب کھا لئے۔ لڑکوں نے ارہر کی کھچڑی پکوائی اور خوب گھی ڈال کر آپ بھی کھائی اور سب آدمیوں کو بھی کھلائی۔ دن کے واسطے سادہ سالن پکوایا، ترکاری نہ ڈلوائی"

اس اقتباس میں تعداد، نوعیت اور مقدار کے مقابلے میں کتنی وضاحت اور قطعیت موجود ہے۔

خطوط کے معاملاتی حصے | خطوط کے معاملاتی حصوں میں (یعنی ان حصوں میں جن میں کاروباری باتیں درج ہیں) مدعا گوئی کا پہلو خاص طور سے مدِ نظر رکھا گیا ہے۔ ایسے موقعوں پر وہ تفصیل اور جزئیات کا بڑا خیال رکھتے ہیں۔ اس سے ان کا مقصد یہ ہے کہ سائل کے لیے (یا مکتوب الیہ کے لیے) کوئی بات وضاحت طلب نہ رہ جائے۔ ایسے خطوط میں قطعیت، تفصیل اور وضاحت ان کے پیش نظر رہتی ہے۔

تنقید و تقریظ | خطوں کے تنقیدی حصوں میں زورِ استدلال اور وضاحت زیادہ ہے۔ اگرچہ یہ عنصر ملحوظ رہا ہے کہ تنقیدوں میں ان کی حیثیت عموماً ایک جانبدار مدعی کی ہوتی ہے۔ تقریظوں میں بیان کی شوکت، علمیت اور صنعت گری کا رنگ نمایاں ہے مگر کتاب کی تحسین اور مدح میں مبالغہ نہیں کرتے۔ عرائض کی زبان میں سادگی تو ہے مگر ان میں مخاطب کے مقام و رتبہ کے اعتبار سے رکھ رکھاؤ اور تکلف پایا جاتا ہے۔

جذباتی عنصر اور اثر آفرینی | مرزا غالب کے خطوں میں سادگی کے باوجود جو لطف و اثر پایا جاتا ہے اس کا ایک سبب تو یہ ہے کہ ان کے مضامین میں سچے جذبات کا اظہار ہوا ہے مگر ایک اور بڑی وجہ یہ

ہے کہ بعض اوقات وہ نثر میں شاعرانہ انداز سے خیال انگیزی اور اثر آفرینی کرتے ہیں، جس سے مخاطب پر گہرا اثر ہوتا ہے۔ اس اثر آفرینی کی مثالیں ان کے خطوط میں بکثرت پائی جاتی ہیں۔

نثر میں مرزا غالب کے بنیادی اسالیب عموماً ان ہی جذبات سے پیدا ہوئے ہیں جن سے ان کی شاعری وجود میں آئی ہے۔ غم و الم کا جذبہ ان کے لیے قدرتی جذبہ ہے[1]۔ ان کے کلام میں خوشی اور شگفتگی کے عناصر ہیں مگر یہ غم کی تلخی کو دور کرنے کے لیے تلافی کی ایک صورت ہے۔ اثر آفرینی کی بہترین مثالیں انہی حصوں میں ملتی ہیں جہاں وہ غم انگیز واقعات کا تذکرہ کرتے ہیں اور غم کی شدت اور درد و الم کی فراوانی ان کی قوتِ اظہار و بیاں سے باہر ہے۔ ایسے مواقع پر وہ چند خیال انگیز لفظوں سے اثر کی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔

مرزا غالب نے کئی طریقوں سے خیال انگیزی کے ذریعے اثر پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک طریقہ یہ ہے کہ وہ غزل کی طرح نثر میں بھی ابہام و ایمائیت سے کام لیتے ہیں۔ ایسے موقعوں پر وہ مخاطب کے خیال کو ماضی کی دھندلی دنیا میں لے جاتے ہیں اور واضح اور قطعی باتوں کو مبہم اور دھندلا بنا کر پیش کرتے ہیں۔ مخاطب کے لیے ضمیر غائب لاتے ہیں اور جانے پہچانے ہوئے لوگوں کا ذکر اس طرح کرتے ہیں گویا ان سے جان پہچان نہیں۔ یہ بھی ابہام پیدا کرنے کی ایک صورت ہے۔ مخاطب کے لیے مضمون کی فضا کو مبہم بنانے کے لیے وہ اکثر استفہام سے فائدہ اٹھاتے ہیں۔ یہ استفہام کبھی اقراری ہوتا ہے اور کبھی انکاری کبھی اس سے حیرت و استعجاب پیدا کرتے ہیں، کبھی اس سے التفات پیدا کرنا مقصود ہوتا ہے، مثلاً!

---

[1] غالب کی اپنی زندگی کے واقعات بھی غم انگیز تھے مگر فکری توازن کی وجہ سے وہ غم سے اتنے مغلوب نہیں ہوئے کہ ان میں مردم بیزاری پیدا ہو جاتی۔ شاعری میں فلسفیانہ تجزیے اور نثر میں شوخی اور ظرافت نے انہیں سنبھالے رکھا۔ واقعاتِ غدر (جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء) سے وہ بے حد متاثر ہوئے۔ اس تاثر کا اظہار شاعری اور نثر دونوں میں موجود ہے۔ ان کی شاعری میں جو تجربات مبہم انداز میں ظاہر کئے گئے ہیں وہ نثر میں واضح طور سے بیان ہیں یہاں تک کہ بعض اوقات ان کی تشبیہات میں بے ساختہ طور پر اشارے آگئے ہیں۔ مثلاً مرزا تفتہ کو ایک موقع پر لکھتے ہیں:

"اجی مرزا تفتہ! تم نے اپنا روپیہ بھی کھویا اور اپنی فکر کو اور میری اصلاح کو بھی ڈبو دیا۔ ہائے کیا بُری کاپی ہے۔ اس کاپی کی مثال جب تم پر کھلتی کہ تم یہاں ہوتے اور بیگمات قلعہ کو پھرتے چلتے دیکھتے، صورت ماہِ دو ہفتہ کی سی اور کپڑے میلے، پائینچے لیر لیر، جوتی ٹوٹی، یہ مبالغہ نہیں بلکہ بے تکلف سنبلستان ایک معشوقہ خوب رو ہے مگر بد لباس ہے۔"

مرزا غالب کی تشبیہ ان کے احساس کی آئینہ دار ہے۔

"میاں! کیا پوچھتے ہو؟ کیا لکھوں، دلّی کی ہستی منحصر کئی ہنگاموں پر ہے۔ کیوں میں دلّی کے ہنگاموں سے خوش نہ ہوں جب اہلِ شہر ہی نہ ہوں، شہر کو لے کر کیا چولہے میں ڈالوں؟"

اے بندۂ خدا! اردو بازار نہ رہا، اردو کہاں؟ دلّی کہاں؟ واللہ اب شہر نہیں ہے کیمپ ہے۔ خالص شاعرانہ رنگ کے الفاظ بھی استعمال کرتے ہیں، مثلاً:

"میں مع زن و فرزند ہر وقت اس شہر میں قلزمِ خون کا شناور رہا ہوں۔"

اثر آفرینی کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں:

"کیا پنشن اور کہاں اس کا ملنا، یہاں جان کے لالے پڑے ہوئے ہیں۔"

ہے موجزن اک قلزمِ خوں کاش یہی ہو — آتا ہے ابھی دیکھیے کیا کیا مرے آگے

"اگر زندگی ہے اور مل بیٹھیں گے تو کہانی کہی جائے گی۔"

"قاسم جان کی گلی، خیراتی کے پھاٹک سے فتح اللہ بیگ خان کے پھاٹک تک بے چراغ ہے۔"

"مرزا تفتہ تم بڑے بے درد ہو، دلی کی تباہی پر تم کو رحم نہیں آتا۔"

"لو سنو، اب تمہاری دلّی کی باتیں ہیں۔"

"میری جان، یہ وہ دلّی نہیں جس میں تم پیدا ہوئے تھے۔"

اس اثر آفرینی کا نتیجہ یہ ہے کہ بعض اوقات ان کی نثر میں شعر کا سا اثر پیدا ہو جاتا ہے۔ ان کی جذباتی نثر کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

"اس چرخِ کج رفتار کا بُرا ہو۔ ہم نے اس کا کیا بگاڑا تھا۔ ملک و مال و جاہ و جلال کچھ نہیں رکھتے تھے۔ ایک گوشہ و توشہ تھا۔ چند مفلس و بے نوا ایک جگہ فراہم ہو کر کچھ ہنس بول لیتے تھے۔

سو بھی نہ تو کوئی دم دیکھ سکا اے فلک — اور تو یاں کچھ نہ تھا ایک مگر دیکھنا

یاد رہے یہ شعر خواجہ میر درد کا ہے۔ کل سے مکیش مجھ کو بہت یاد آتا ہے"۔ سو صاحب اب تم ہی بتاؤ کہ میں تم کو کیا لکھوں؟ وہ صحبتیں اور تقریریں جو یاد کرتے ہو، اور تو کچھ بن نہیں آتی۔ مجھ سے خط پر خط لکھواتے ہو، آنسوؤں سے پیاس نہیں بجھتی۔ یہ تحریر تلافی اس تقریر کی نہیں کر سکتی۔"

شوخی و ظرافت مرزا غالب کی نثر کا ایک نمایاں پہلو شوخی و ظرافت ہے۔ ان کے خطوط میں ظرافت کا عنصر کئی صورتوں میں ظاہر ہوتا ہے۔ بہ حیثیت مجموعی ان کے یہاں شوخی اور لفظی نکتہ آفرینی زیادہ پائی جاتی ہے۔ وہ بڑی حد تک لفظوں کے ردّ و بدل یا ان کے ایک سے زیادہ معنوں کے لطف انگیز استعمال میں دلچسپی لیتے ہیں۔ زندگی کی مضحکہ خیز بوالعجبیوں کو دکھانا ان کا مقصود نہیں، وہ محض اپنی طبّاعی اور ذہانت کے کرشمے دکھا کر مخاطب کو محظوظ کرنا چاہتے ہیں۔ اس کے لیے لفظی ہیر پھیر پر خاص نظر رہتی ہے۔

غالب کی ظرافت خطوں کی محدود فضا کے مطابق ہے۔ خطوں میں کئی پابندیوں کی وجہ سے اظہار

کا دامن نسبتاً تنگ ہو جاتا ہے، اس کے علاوہ چونکہ غالب کے مخاطب ذی علم لوگ تھے، اس لیے ان کی تحریر میں وقار اور علمیت کی پاسداری موجود ہے اس وجہ سے وہ ہر حال میں اور ہر موقع پر اپنی شائستگی، تہذیب اور فضیلت کا خیال رکھتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ان کی ظرافت میں کچھ بزرگانہ سا رکھ رکھاؤ پایا جاتا ہے۔

غالب کے خطوں میں لفظی نکتہ آفرینی کے علاوہ ظرافت کی چند اور صورتیں بھی ہیں۔ وہ کسی جگہ تقابل سے لطف پیدا کرتے ہیں مثلاً:

"وہ حسین علی خان جس کا روزمرہ ہے کھلونے منگوا دو، میں بھی بجار جاؤں گا۔" (بجار: بازار)

ان کی جن تحریروں میں ڈرامائی عنصر موجود ہے ان میں ظرافت کا پہلو صرف غرابت کی وجہ سے پیدا ہوتا ہے، کردار یا مواقع کے ذریعہ ظرافت پیدا نہیں کی۔ ڈرامائی عنصر دو تین صورتوں میں ملتا ہے۔ مثلاً مکتوب الیہ اور مکتوب نگار کے مابین مکالمہ یا سوال و جواب "یا خود کلامی" (یعنی اپنے آپ سے گفتگو)، مگر جیسا کہ پہلے عرض کیا گیا ہے ان سب صورتوں میں لطف کی وجہ صرف ندرت اور غرابت ہے۔

غالب نے خطوں میں لفظی ہیر پھیر سے جو لطف انگیزی کی ہے اس کی کئی صورتیں ہیں مثلاً: ایہام، ایہام تناسب، استعارہ، تمثیل بالاستعارہ، مبالغہ، صنعتِ تجنیس، صنعتِ عکس اور صنعتِ تضاد کے ذریعے چونکا دینے والی کیفیت پیدا کی ہے۔

اس کی وضاحت کے لیے ذیل کی مثالیں ملاحظہ ہوں:

تجنیس | ۱۔ "میاں تمہارے دادا تو نواب امین الدین خان بہادر ہیں میں تو تمہارا دلدادہ ہوں۔"[1]

اس اقتباس میں دادا اور دلدادہ کی صوتی مماثلت سے لطف پیدا کیا گیا ہے۔

۲۔ "مبالغہ نہ سمجھنا، ہزارہا مکانات گر گئے۔ سیکڑوں آدمی جابجا دب کر مر گئے ہیں۔ گلی گلی ندی بہہ رہی ہے۔ قصہ مختصر وہ اَن کال تھا کہ پانی نہ برسا، اناج نہ پیدا ہوا، یہ پَن کال ہے۔ پانی ایسا برسا کہ بوئے ہوئے دانے بہہ گئے۔ جنہوں نے ابھی نہیں بویا تھا وہ بونے سے رہ گئے۔"

اس میں بھی اَن کال اور پَن کال میں صوتی مماثلت موجود ہے۔ اس کے علاوہ لفظی تصویروں میں تقابل و تضاد بھی ہے۔

ذو معنی الفاظ کا استعمال | رام پور کے ایک جشن کی کیفیت بیان کرتے ہوئے کہتے ہیں،

..."آج صاحبانِ عالی شان کی دعوت ہے، بیش اور شام کا کھانا یہیں کھائیں گے۔ دشتی

---

[1] یہ صنعت تجنیس ہے۔ تجنیس کی کامیاب صورتیں وہ ہیں جن میں تجنیس مکمل نہ ہو۔ ہم جنس یا متجانس الفاظ میں کچھ صورت اختلاف کی بھی ہونی چاہیے ورنہ لطف میں کمی پیدا ہو جائے گی۔

اور آتش بازی کی وہ افراط کہ رات دن کا سامنا کرے گی۔ طوائف کا وہ ہجوم، حکام کا وہ مجمع، اس مجلس کو "طوائف الملوک" کہنا چاہیئے۔"

"کون کہتا ہے کہ میں قید سے رہا ہوا ہوں؟ پہلے گورے کی قید میں تھا اب کالے کی قید میں ہوں۔"

اس اقتباس میں گورے اور کالے میں تضاد ہے اس کے علاوہ کالے کا لفظ دو معنی رکھتا ہے۔ یہاں کالے رنگ والا مراد نہیں بلکہ کالے خان کے مکان کا ذکر ہے۔ اس موقع پر ایہام تناسب سے کام لیا گیا ہے۔

تضاد کی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

"غلہ گراں ہے، موت ارزاں ہے۔ میوے کے مول اناج بکتا ہے۔ ماش کی دال آٹھ سیر، باجرہ بارہ سیر..."

سفید بالوں کے نکل آنے پر پیری کا تصور یوں دلایا ہے:

"جب داڑھی مونچھ میں سفید بال آگئے ..... اس سے بڑھ کر یہ ہوا کہ آگے کے دو دانت ٹوٹ گئے۔ ناچار مِسّی بھی چھوڑ دی اور داڑھی بھی۔"

چھوڑ دینا کے دو معنی ہیں۔ ایک ترک کر دینا اور دوسرا محاورہ ہے (داڑھی چھوڑ دینا یعنی بالوں کو بڑھنے دینا)، ایہام کے ذریعہ لطف پیدا کیا گیا ہے۔

استعارہ ۸ رجب ۱۲۱۲ھ کو مجھ کو روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا۔ تیرہ برس حوالات میں رہا۔ ۷ رجب ۱۲۱۲ھ کو میرے واسطے حکمِ دوام حبس صادر ہوا، ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی۔ دلی شہر کو زندان مقرر کیا اور مجھے اس زندان میں ڈال دیا۔ فکرِ نظم و نثر کو مشقت ٹھہرایا۔"

اس اقتباس میں اپنے آپ کو قیدی قرار دیا ہے۔ پھر استعارے کے ذریعے ان تمام حالتوں کا ذکر تمثیلاً کیا ہے جن سے ایک قیدی کو گزرنا پڑتا ہے۔ اس میں لطف کی بنا استعارے اور تمثیل پر ہے۔

غالب کی ظرافت غالب کی ظرافت کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس کی تحریک اکثر صورتوں میں مہر و محبت کے جذبے سے ہوتی ہے۔ مولانا حالی "یادگارِ غالب" میں لکھتے ہیں:

"وہ دوستوں کو دیکھ کر باغ باغ ہو جایا کرتے تھے اور ان کی خوشی سے خوش اور ان کے غم سے غمگین ہوتے تھے۔"

غالب خود بھی ایک خط میں لکھتے ہیں۔

"انصاف کرو، کتنا کثیر الاحباب آدمی تھا کوئی وقت ایسا نہ تھا کہ میرے پاس دو چار دوست نہ ہوتے ہوں۔"

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ غالب دوستداری کو زندگی کی سب سے بڑی نعمت اور اس کی پاسداری کو سرچشمۂ راحت و مسرت خیال کرتے تھے وہ اسی سے زندگی کی تلخیوں کا مداوا کرتے تھے چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ ان کے خطوط میں دوستداری کے جذبات کو نہایت اہمیت حاصل ہے یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے خطوں کو بھی اپنے دوستوں کے لیے تفریح کا ذریعہ بناتے ہیں۔ جہاں کوئی غم انگیز مضمون ادا ہوا ہے وہاں بھی وہ تفریح کا کوئی پہلو نکال لیتے ہیں۔

ان کی ظرافت میں تضحیک و تخریب کے پہلو بہت کم دکھائی دیتے ہیں اور وہ باتیں جن سے خط کی فضا میں ناگواری پیدا ہو، کم سے کم نظر آتی ہیں۔

ان کے خطوں میں طنز کے نشتر بھی ہیں مگر یہ طنز عموماً تخریبی نہیں۔ جہاں جہاں زہر اور نشتریت زیادہ ہے وہاں عموماً اس کا نشانہ خود ان کی اپنی ذات ہے۔

ظرافت اور دردمندی | غالب نے اپنے خطوں میں ظرافت کا جو اعلیٰ معیار قائم کیا ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ ان کی ظرافت میں بے فکرا پن نہیں بلکہ ظاہری خوش طبعی اور زندہ دلی کی تہہ میں بھی ان کے تجربات اور جذبات درد کام کر رہے ہیں ان کی ظرافت کے سرچشمے ان کے درد و غم ہی سے پھوٹتے نظر آتے ہیں۔ درد اور ظرافت کا یہی اجتماع حقیقت میں کسی ادب پارے کو اعلیٰ ادب کا درجہ دیتا ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ غالب کی ظرافت میں ان دونوں عناصر کا اجتماع ہے۔ ان کے خطوں میں جو شگفتگی پائی جاتی ہے اس کی تہ میں زندگی کی تلخ حقیقتوں کا گہرا احساس نظر آتا ہے۔ ان کی ظرافت ایک غمگین مگر باوقار اور باحوصلہ آدمی کی ظرافت ہے۔ ان کی ہنسی ایک بے فکرے اور لاابالی آدمی کی ہنسی نہیں بلکہ ایک ایسے شخص کا دبا ہوا قہقہہ ہے جس نے کائنات کے نشیب و فراز پر غور کیا ہے اور جسے حیات کے مسائل کے بارے میں گہری بصیرت حاصل ہے۔ غالب کی زندگی کے عملی تجربے تلخ اور غم انگیز تھے۔ زمانے کی ناقدری، افلاس و غربت، قید، پنشن کی ضبطی، مسلسل بیماری، ہنگامۂ غدر کے مصائب، خانگی زندگی کی بے لطفی۔ اس پر ذہن کے "افراسیابی" اور "قبچاقی" تصورات اور انفرادیت کا گہرا شعور، ان سب اسباب کی بنا پر ان کی ذہنی دنیا میں ایک عجیب کشمکش اور آویزش موجود تھی۔ اسی سے ان کا فلسفۂ غم پیدا ہوا۔

یہ فلسفۂ غم (یا غم کی حقیقت کا ادراک اور اس کے تجزیے کی کوشش) غالب کے فکر کی سب سے بڑی خصوصیت ہے جس کا اظہار شاعری کے علاوہ ان کی نثر میں بھی ہوا ہے۔ فرق صرف یہ ہے کہ شاعری میں وہ غم پر مفکرانہ نظر ڈالتے ہوئے اس کی ماہیت کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں مگر خطوط میں سنجیدہ اور باوقار ظرافت کو غم کے مقابلے میں سپر بناتے ہیں۔ محرک جذبہ دونوں حالتوں میں یکساں ہے یعنی ایک صورت میں تجزیۂ غم اور دوسری صورت میں مداوائے غم۔

غالب کے خطوں میں جس قدر مسرت موجود ہے اس سے کہیں زیادہ مسرت کی طلب اور

آرزو کے آثار پاتے جاتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے گویا وہ کسی گم گشتہ فردوس کو پھر سے حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ تنہائی کا احساس ہر جگہ موجود ہے۔ دوستوں کی پرانی محفلوں کو یاد کرتے ہیں۔ نئے احباب کو اپنے پاس دیکھنا چاہتے ہیں۔ غرض ایک گرمیٔ ہنگامہ مطلوب ہے۔

"انصاف کرو کتنا کثیر الاحباب آدمی تھا۔ کوئی وقت ایسا نہ تھا کہ میرے پاس دو چار دوست نہ ہوتے ہوں۔"

اس تنہائی کی خلش سے مجبور ہو کر وہ مکتوب نویسی کو اپنا مشغلہ بناتے ہیں اس حد تک کہ وہ خطوط نویسی کو جذباتی اور روحانی اہمیت دیتے ہیں۔

"تمہارے خط کے آنے سے وہ خوشی ہوئی جو کسی دوست کے دیکھنے سے ہو۔"

"میں اس تنہائی میں صرف خطوں کے بھروسے جیتا ہوں۔"

اس طلب و تمنا اور اضطراب و اضطرار کے ساتھ ظرافت اور خوش طبعی کو غالب نے جس طرح پیوند دیا ہے۔ اس سے ان کی ظرافت نے صحیح عظمت حاصل کی ہے۔

ماحصل | یہ مختصر سا جائزہ ہے، ان امتیازی خصائص کا جن کی بدولت مرزا غالب کی نثر اردو ادب کے بہترین شہپاروں میں شمار ہوتی ہے۔ مولانا حالیؔ نے صحیح فرمایا ہے کہ اردو نثر نے مرزا غالب کے بعد ترقی کی ہے مگر خطوں کے محدود دائرے میں ان کے بعد بھی بہ لحاظ دلچسپی اور لطف کے ان کی نثر کی نظیر نہیں مل سکتی۔ مرزا کا انداز منفرد ہے۔ ان کے عام اسلوب (مثلاً فارسی) میں بھی برجستگی اور نمکینی پائی جاتی ہے۔ ان کی طبیعت میں جدت اور ندرت بدرجۂ اتم موجود تھی۔ وہ ہر معاملے میں ایک منفرد روش رکھتے تھے۔ چنانچہ اسلوب میں بھی یہی ان کے مدِ نظر تھا مگر نمک اور شیرینی اور لطافت و حلاوت کا جو اجتماع ہمیں ان کی اردو نثر میں ملتا ہے وہ ان کی فارسی نثر میں نہیں۔

اس کے علاوہ چند امور ایسے ہیں جن کی وجہ سے مرزا غالب کو ادب اردو میں یکتائی و اولیت نصیب ہوئی۔ مرزا غالب نے اردو نثر کو شخصیت سے روشناس کرتے ہوئے اس میں متانت کے ساتھ ساتھ سلاست اور سادگی پیدا کی۔ اردو میں سنجیدہ ظرافت اور طنز کی داغ بیل بھی انہوں نے ڈالی۔ ان کے خط، مکالمے اور جزئیات نگاری کے بارے میں آنے والے ناول نگاروں کے لیے مشعلِ راہ ثابت ہوئے۔ ان کے بعض خطوں پر شخصی مقالات کا دھوکا ہوتا ہے۔ ان میں وہی لچک، وہی گفتگو کا انداز، وہی گھریلو موضوع، اسی طرح کی بے تکلف ساخت، اس کے ساتھ ساتھ ایک خاص نقطۂ نظر، جس کے نیچے کوئی نہ کوئی جذباتی تحریک موجود نظر آتی ہے۔ ان سب خصائص کی بنا پر یہ خطوط شخصی انشائیوں کا رنگ ڈھنگ رکھتے ہیں۔ اس معاملے میں بھی غالب آنے والے مقالہ نگاروں کے پیشرو ثابت ہوئے۔

اس میں بھی کچھ شبہ نہیں کہ غالب اردو کے بہترین جذبات نگار انشا پرداز تھے۔ دورِ حاضر میں مولانا ابوالکلام آزاد کے مکاتیب، جو "غبارِ خاطر" کے نام سے شائع ہوئے ہیں۔ بہت سے خصائص میں

مرزا غالب کے خطوں سے مماثلت رکھتے ہیں مگر ان دونوں بزرگوں کی تربیت ماحول اور مذاق اتنا جدا جدا ہے کہ ہمارے نزدیک ان کا موازنہ درست نہیں کیونکہ غالب غالب ہیں اور ابوالکلام ابوالکلام۔

اس کے علاوہ شوخی و ظرافت کے جو پہلو "خطوط غالب" میں ہیں وہ "مکاتیب ابوالکلام" میں نہیں۔ اسی طرح "مکاتیب ابوالکلام" میں سطح کے نیچے جو گہری مقصدیت موجود ہے۔ وہ "مکاتیب غالب" میں نہیں۔ ہمارے لیے یہ بھی ممکن ہے کہ ہم بعض مماثلتوں کی بنا پر مرزا غالب کو انگریزی کے مشہور ظرافت نگار چارلس لیمب سے مشابہت دیں مگر میں سمجھتا ہوں کہ اصولاً اس قسم کی کوشش مکابرہ[1] ہے کیونکہ ان دونوں انشاپردازوں کے طریقِ فکر و نظر اور تربیت اور ذوق کا اختلاف یقینی ہے۔

بایں ہمہ بلا شائبۂ مبالغہ یہ کہا جا سکتا ہے کہ مرزا غالب (نہ صرف اپنی شاعری کی بنا پر بلکہ اپنی اردو نثر کی وجہ سے بھی) دنیا کے چند بڑے ابطال (نامورانِ ادب) کی صف میں جگہ پانے کے مستحق ہیں۔



---

[1] دو مصنفوں میں سے کسی ایک کو بلا وجہ عظیم تر درجہ دینے کے لیے جو موازنہ کیا جاتا ہے، اس کو اصطلاح میں مکابرہ کہتے ہیں یا ایسے دو اشخاص میں مماثلت پیدا کرنے کی جن میں اصولاً مماثلت ممکن نہ ہو۔

غالب کا نارسیدہ کلام

(۱)

غالب کا نارسیدہ کلام، نابالغ کلام، مسترد کلام، منسوخ کلام، ناقص کلام، نظری کلام، اسے جو کچھ بھی کہیئے اس وقت اس سے مراد وہ کلام ہے جسے مولوی فضلِ حق اور میرزا خانی کوتوال دہلی نے غالب کے دیوان سے خارج کر دیا تھا۔ اب سب سے پہلی بحث یہ ہے کہ ان صاحبوں نے یہ ردّ و قبول کس بنا پر کیا۔ یہ انتخاب کہاں تک صحیح ہوا، کس اصول پر ہوا اور اس میں کن ادبی و شعری معیاروں کو مدِّ نظر رکھا گیا۔ ہم تو مولانا محمد حسین آزاد کی سند پر فقط یہ جانتے ہیں کہ "مولوی فضل حق صاحب اور مرزا خان عرف مرزا خانی کوتوال شہر مرزا صاحب کے دوست تھے، ہمیشہ باہم دوستانہ جلسے اور شعر و سخن کے چرچے رہتے تھے، انہوں نے اکثر غزلوں کو سنا اور دیوان کو دیکھا تو مرزا صاحب کو سمجھایا کہ یہ اشعار عام لوگوں کی سمجھ میں نہ آئیں گے۔ مرزا نے کہا کہ اتنا کچھ کہہ چکا اب تدارک کیا ہو سکتا ہے۔ انہوں نے کہا کہ خیر ہوا سو ہوا انتخاب کرو اور مشکل شعر نکال ڈالو، مرزا صاحب نے دیوان حوالے کر دیا دونوں صاحبوں نے دیکھ کر انتخاب کیا۔ وہ یہی دیوان ہے جو کہ آج ہم عینک کی طرح آنکھوں سے لگائے پھرتے ہیں"۔ (آبِ حیات تذکرۂ غالب)

تو قصّہ کل یہ نکلا کہ یہ سب کچھ ایک منطقی اور ایک محتسب (پولیس والے) کا کیا دھرا ہے۔ مرزا کی دوستداری دیکھیئے کہ انہوں نے اپنا خزانہ کن کے حوالے کر دیا۔ یہ نہیں کہ یہ لوگ مرزا کے خیر خواہ نہ تھے۔ مشکل یہ ہے کہ انہوں نے انتخاب کا واحد معیار یہ ٹھہرایا کہ جو شعر مشکل نظر آئے اسے نکال ڈالو تاکہ عام لوگوں کی سمجھ میں آنے والا مرزا کا آسان کلام منتخب ہو جائے مگر کیا کسی کی شاعری کو پرکھنے کے لیے یہ کوئی محفوظ معیار ہے کہ عام لوگوں کی سمجھ میں جو اشعار نہ آئیں انہیں نظری کر دو۔ یہ تو خوبیٔ تقدیر سمجھئے کہ بھوپال میں ایک نسخہ محفوظ رہ گیا جس کی مدد سے ہم پورے غالب سے روشناس ہوئے ورنہ منطقی نے کوتوال صاحب کی مدد سے، اپنی طرف سے تو سب کچھ توڑ ڈالا تھا اور وہی کچھ باقی رکھا جو ان کی سمجھ میں آیا۔ یا اس زمانے کے ذوق کے مطابق سمجھا گیا ۔۔ اور اس زمانے کا ذوق چاہتا کیا تھا؟ یہی کہ شعر کی زبان صاف ہو، محاورہ خوب پیوستہ ہو، محبت کے عام پسند تجربے بیان ہوں، کچھ اخلاقی مضامین ہوں، کچھ تصوف کی چاشنی ہو ۔ زیادہ ہوا تو کہیں کہیں مضامینِ بلند کی آمیزش جن میں بیضۂ فولاد سے بچہ ہما کا پیدا کر کے دکھا دیا جاتا تھا۔ بس چھٹی ہوئی۔ یہی اس زمانے کی عام شاعری تھی اور مشاعروں کے رواج نے اسی کو ٹکسال کا

درجہ دے رکھا تھا۔ اور مولوی فضلِ حق اور کوتوال صاحب زبردستی میرزا غالب کو اس شکنجے میں جکڑنا چاہتے تھے۔ یہ تو غنیمت ہوا کہ انھوں نے صرف مشکل اشعار کو معیارِ حذف بنایا ورنہ اگر وہ مرزا کے باقی کلام کے بھی گہرے تجربات و انکشافات کو عوام کی دسترس سے باہر سمجھ کر نظری کر دیتے تو ہم ان کا کیا بگاڑ لیتے؟ بہرحال یہ واقعہ ہے کہ انہوں نے مرزا کی خلاقی اور ان کے انکشاف و تجربہ پر نظر نہیں رکھی، سہل پر نظر رکھ لی، انتخاب تیار کر دیا۔ اور اس عمل میں وہ غزلیں بھی کاٹ دیں جن میں غالب کی شاعری کی کل خصوصیاتِ فائقہ موجود تھیں، صرف اس جرم میں کہ ان میں مرزا نے۔ پوری مغل تہذیب کی روایتوں کے تتبع میں اور اپنی طبعِ اختراع پسند کے تابع ہو کر پُرشکوہ اسلوب اختیار کیا تھا مگر یہ بحث تھوڑی دیر کے بعد سامنے آ رہی ہے۔ پہلے یہ گفتگو ہے کہ مرزا نے اپنے ان سخن فہم دوستوں کے جبر کے سامنے سرِ تسلیم خم کیوں کر دیا۔

یہ دراصل تشدد کی ایک کہانی ہے۔ زمانے سے بڑھ کر اور کون جابر ہو سکتا ہے؟ زمانے کا ذوق اپنی رسمیں، اپنے فرمان منوا کے چھوڑتا ہے۔ اور یہی سلوک مرزا کے ساتھ ہوا جس نے انھیں "گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل" میں ڈال دیا۔ زمانے کے سخنورانِ کامل آسان کہنے کی پے بہ پے فرمائش کر رہے تھے چنانچہ غالب جھکنے پر مجبور ہو گئے۔

نتیجہ یہ نکلا کہ انتخاب کی ضرورت مرزا کے خاص اسلوب کی وجہ سے پیدا ہوئی اور ظاہر ہے کہ ہر اسلوبِ معانی کے ایک خاص رنگ کا حامل ہوتا ہے۔ سو یہ معانی بھی اسلوب کے ساتھ قربان ہو گئے۔ مرزا کا اصل اسلوب، مغل تہذیب کی عطا کی ہوئی روایتوں سے ہم آہنگ اور ان کا نمائندہ تھا۔ یہ روایتیں بیشتر فارسی سے آئی تھیں جن کے نمائندے مرزا کی نظر میں ظہوری، نظیری اور عرفی۔ بعد میں جلال، اسیر اور شوکت بخاری اور ماضیٔ قریب میں مرزا بیدل اور محمد علی حزیں اور اردو میں ناسخ و آتش، خصوصاً ناسخ تھے۔

مرزا ان روایتوں میں پلے تھے اور انہیں کے آدمی تھے چنانچہ پندرہ برس سے پچیس برس تک انہوں نے جو کچھ کہا وہ انہیں روایتوں کا عکس تھا۔ بعد میں ان کے اپنے اقرار کے مطابق "جب تمیز آئی تو اس دیوان کو دور کیا۔ اوراق یک قلم چاک کئے۔ دس پندرہ شعر واسطے نمونے کے دیوانِ حال میں رہنے دیے۔"

("مکاتیب")

بقولِ مرزا جب انہیں پچیس برس کی عمر کے بعد تمیز آئی تو انہوں نے بیدل، اسیر اور شوکت کے مضامین خیالی کو چھوڑ دیا۔ اور اپنے دیوان میں سے بھی انہیں نکالنے پر رضامندی ظاہر کر لی۔ چلئے اچھا ہوا کہ مرزا نے اپنے زمانے کی بات مان لی مگر ستم یہ ہوا کہ انہوں نے ایسے کلام کو بھی حذف کرانا گوارا کر لیا جس میں ان کا پورا مزاج منعکس تھا اور ان کی تہذیبی روح اس میں صاف صاف بول رہی تھی اور اس میں ان کے کلام کے بہترین خصائص متکلم تھے۔

مرزا کا کلام عبارت ہے :- اوّل ان جذباتی تجربوں سے جن میں شدت بھی ہے اور گہرائی بھی۔

دوم اس آگہی[1] سے جس میں وہ حقائقِ زندگی کی نئی تعبیریں پیش کرتے ہیں اور سطح کے نیچے چھپی ہوئی داخلی حقیقتوں کا انکشاف کرتے ہیں۔ سوم اس پُرشکوہ اور پُروقار اسلوب[2] سے جسے وہ شوخیٔ ایجاد سے موسوم

---

[1] غالب کے کلام میں آگہی اور آگاہی کے الفاظ بڑی کثرت سے آتے ہیں۔ آگاہی کی ضد غفلت ہے، یہ لفظ بھی اکثر استعمال ہوا ہے مگر نظری کلام میں آگاہی پر کچھ زیادہ ہی توجہ معلوم ہوتی ہے۔ یہ بیدل کے زیر اثر بھی ہے اور خود اپنا تجربہ بھی۔

آگہی سے مراد وہ انکشاف ہے جو تعبیرِ نو، تصویرِ نو اور تخلیقِ نو کا وسیلہ بنتا ہے۔ یہ آگہی حقائق و تصورات کے نئے رُخ ظاہر کرتی ہے اور مشاہدات و محسوسات کے اندر چھپے ہوئے پہلوؤں یا ان کے نئے رخوں کا پتہ دیتی ہے۔

غالب نے اپنے فارسی کلام میں اس کے لیے دیدہ وری کی اصطلاح استعمال کی ہے۔ (ملاحظہ ہو ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم: افکارِ غالب)

غالب کی یہ آگہی کچھ تو روایتی ہے جس سے مراد اس حقیقت کا انکشاف ہے کہ ممکن الوجود ایک واہمہ ہے اور اصل حقیقت واجب الوجود ہے۔ کچھ اخلاقی تصورات کی نئی تشکیل اور نیا تجربہ ہے اور کچھ یہ ہے کہ ہر خارج کے اندر ایک باطنی حقیقت ہے جس کا انکشاف عقلی جستجو یا تجربے سے ہو سکتا ہے۔ کچھ یہ ہے کہ فنا زندگی کا اٹل قانون ہے مگر غالب کی آگہی کا اہم انکشاف وہ المیہ شعور ہے جو زندگی کے تضادات کے ذاتی تجربے کے ذریعے پیدا ہوتا ہے۔ یہ المیہ شعور عظیم اور آگاہ دل انسانوں کے لیے ان کے آئیڈیل کے حصول کے سلسلے میں حوصلہ بخش ثابت ہوا کرتا ہے اور یہی جہادِ زندگی بالآخر شکست اور بربادی کے باوجود انسان کے حوصلہ و ہمت کی فتح کا اعلان کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب کے کلام میں اس انکشاف کا رُخِ ثبات و استقامت اور عزمِ راسخ کی طرف ہے جو المیہ ہیرو کے بنیادی اوصاف میں سے ہے ٹریجڈی کے معروف ابطال کا خاصہ ہمیشہ یہی رہا ہے۔

[2] غالب کا پُرشکوہ اسلوب چار عناصر سے ترکیب پاتا ہے :۔

اوّل : غرابت۔ اس سے مراد بیان کا وہ رنگ ہے جس میں اشیا کے مابین ایسے روابط پیدا کیے جاتے ہیں جو حقیقی نہ ہوں یا حقیقت سے دُور ہوں۔ ان میں باہم غیر ہونے کی صفت پائی جاتی ہو مگر شاعر اپنے تخیلِ اختراعی کے زور سے ان میں کسی معمولی یا موہوم یا فرضی نسبت یا قُرب یا مماثلت کی بنا پر ربط پیدا کر دے اور پڑھنے والے کو یہ انوکھی ترکیب و تشکیل چونکا دے اور حیرت زدہ کر کے محظوظ کرے یا مرعوب کرے۔ مثلاً ایک مصرع ہے :۔

پر پروازِ زلفِ باز ہے ہدہد کے شانے میں

اس میں باز کے لیے زلف تجویز کر کے اسے پر پرواز بنایا ہے اور پھر اسے ہدہد کے شانے میں لگا دیا ہے۔ سب اتمل بے جوڑ ہے مگر قاری محظوظ ضرور ہوتا ہے اور اس اختراع کی داد دینے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ اسی طرح 'گرمیِ نبضِ خار و خسِ آشیاں' اور 'غنچہ ہائے منقار' اور 'بیضۂ فولاد' وغیرہ وغیرہ کی طرح کی غیر حقیقی مگر عجیب و غریب تشکیلات کلامِ غالب میں پائی جاتی تھی۔

دوم : جب اشیا کے روابط اس درجہ بعید الفہم ہوں کہ قاری دماغ پر زور دے کر بھی مطلب تک (باقی اگلے صفحہ پر)

کرتے ہیں۔ کہیں یہ اسلوب پُرشکوہ نہیں تو باوقار ہر حال میں ہے۔ یہ باوقار اسلوب ان کی اہم خصوصیت ہے۔ یہ سہل اور سادہ ہو سکتا ہے مگر عامیانہ نہیں ہو سکتا کیونکہ مرزا رسم و رہ عام کی پیروی سے گریزاں تھے اور عام پیرایے ان کے ذوق کے خلاف تھے۔

حذف شدہ کلام پر نظر ڈالنے سے معلوم ہوتا ہے کہ معدودے چند غزلیات کے سوا جنہیں کوئی چاہے تو مہمل و بے معنی کہہ لے بڑی تعداد میں ایسی غزلیں بھی نظری ہو گئی ہیں جن میں مذکورہ بالا خصائص اسلوب میں سے کوئی نہ کوئی خصوصیت ضرور پائی جاتی ہے۔ ان غزلیات کا مطالعہ کیجیے تو محسوس ہوگا ان میں جذبات کی گہرائی اور شدت بھی ہے، آگہی اور انکشاف بھی ہے اور وہ باقاعدہ اسلوب بھی جو مرزا کے کلام کی دوامی خصوصیت ہے۔ اسے دیکھ کر مفتی انوار الحق (مرتب دیوان حمیدیہ طبع اول) کے اس خیال کی تائید کرنی پڑتی ہے کہ "یہ نظری اشعار بھی اپنا خاص انداز رکھتے ہیں اور ان میں بھی حسن تخیل اور جدتِ مضمون کی بہت سی مثالیں مل سکتی ہیں"۔ (مقدمہ طبع اول نسخہ حمیدیہ) اور بعض اوقات تو یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ خیر آبادی صاحب اور کوتوال صاحب نے مرزا کی بعض صاف اور سہل غزلیات پر بھی ہاتھ صاف کر دیا ہے حالانکہ یہ عمل ان کے اپنے اصولِ انتخاب کے خلاف تھا۔

غالب کے اس نظری کلام میں حقیقی اوصافِ غالب والے اشعار و غزلیات کی اتنی بڑی تعداد ہے کہ انھیں ملا کر ایک نیا انتخابِ غالب تیار ہو سکتا ہے اور یہ انتخاب وہ ہوگا جس میں مرزا کی شوخیٔ ایجاد اور ان کی آگاہی اور دیدہ وری کو موجودہ دیوان کے مقابلے میں شاید زیادہ ہی نمائندگی ملے گی اور جہاں موجودہ مروجہ دیوان کے آئینے میں ہم مرزا کے سچے جذباتِ محبت اور احساساتِ درد و الم کا عکس نسبتاً سہل زبان میں دیکھتے ہیں وہاں ہمیں اس مجوزہ انتخاب میں بھی اس غالب کا چہرہ نظر آتا ہے جو اگرچہ مشکل پسند تھا مگر حقائق کی تعمیر پر قادر تھا، جو زندگی کے اس رخ کو بھی دیکھ سکتا تھا جسے صرف آگہی ہی آشکار کر سکتی ہے۔ اس غالب کا جو مغل تہذیب کے شکوہ اور ساز و آہنگ اور جلال و جمال پر فریفتہ تھا جس کے چمنِ خیال میں طاؤس و قمری اور طوطی و ہدہد کی چہک، حنا کی مہک، آئینے کی چمک اور شرمے کی پیک سب کچھ موجود ہے، جس کے نگارستان کا ہر آئینہ تمثال دار اور ہر پیکر تصویر آراستہ ہے۔ مروجہ منتخب دیوان صفائی بیان اور سہولتِ فہم اور جذبات کا ترجمان ہے اور نظری کلام حقائق کا صحیفہ اور تہذیب کے جلال و جمال کا آئینہ دار ہے۔ غالب کے مکمل دیوان سے مشکل، مبہم اور پیچیدہ اسلوب والی غزلیات کا حذف تو سمجھ میں آ سکتا ہے (اگرچہ ان کو تلف کر دینے کی کوشش بہر حال محلِ نظر ہے) مگر یہ سمجھ میں نہیں آتا کہ غالب کے ان دوستوں نے ان غزلوں کو کیوں حذف کر دیا جنہیں خاص طور سے مشکل نہیں کہا جا سکتا۔ اور ان کا عام انداز مروجہ دیوان کی غزلیات کے انداز سے کسی طرح مختلف نہیں۔ اس سلسلے میں غزلیات دیکھیے جن کے مطالع کے پہلے مصرعے ذیل میں درج

(بقیہ حاشیہ صفحہ گذشتہ) نہیں پہنچ پاتا اور ان روابط کے معنی نہیں سمجھ سکتا تو اس سے بیان میں پیچیدگی پیدا ہوتی ہے۔

سوم: مخصوص تصویر کاری۔ چہارم: پُرشکوہ الفاظ و تراکیب۔

کئے جارہے ہیں[1] :-

ص[2]		ص[3]
ص ۵۵ ـــ	یک گام بےخودی سے لوٹیں بہارِ صحرا	ص ۲۸
ص ۹۶ ـــ	دعویٔ عشقِ بتاں سے بہ گلستاں گل و صبح	ص ۵۰
ص ۱۴۹ ـــ	جوں مردمکِ چشم سے ہوں جمع نگاہیں	ص ۸۸
	(مروجہ نسخوں میں صرف مطلع ہے باقی اشعار نہیں)	
ص ۱۷۲ ـــ	خلق ہے صفحۂ عبرت سے سبق ناخواندہ	ص ۱۱۴
ص ۱۷۳ ـــ	بسکہ ہے پیتے ہیں اسبابِ فنا پوشیدہ	ص ۱۱۴
ص ۱۷۵ ـــ	شکوہ و شکر کو ثمر بیم و امید کا سمجھ	ص ۱۱۵
ص ۱۷۷ ـــ	کلفت ربطِ این و آں غفلت مدعا سمجھ	ص ۱۱۵
ص ۱۹۸ ـــ	گر یاس سر نہ کھینچے تنگی عجب فضا ہے	ص ۱۵۱
ص ۲۴۲ ـــ	فرصت آئینۂ صد رنگ خود آرائی ہے	ص ۱۶۰
ص ۲۴۵ ـــ	تا چند نازِ مسجد و بت خانہ کھینچئے	ص ۱۶۱
ص ۲۴۶ ـــ	دامانِ دل بہ وہم تماشا نہ کھینچئے	ص ۱۶۱
ص ۲۶۰ ـــ	خوابِ غفلت بہ کمیں گاہِ نظر پنہاں ہے	ص ۱۶۴

اس قسم کی غزلیات میں غالب کے بہترین اشعار موجود ہیں بلکہ ان کے علاوہ ان غزلوں میں بھی عمدہ اشعار پائے جاتے ہیں جنھیں واقعی مشکل اور پیچیدہ کہا جا سکتا ہے۔ ایسے اشعار کی ایک سرسری فہرست نذرِ قارئین و ناظرین ہے :-

ص[3]			ص[4]
ص۳۲	ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یا رب	ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا	۴
ص۳۳	ساغرِ جلوۂ سرشار ہے ہر ذرۂ خاک	شوقِ دیدار بلا آئینہ ساماں نکلا	۵
ص۳۳	شورِ رسوائیٔ دل دیکھ کہ یک نالۂ شوق	لاکھ پردے میں چھپا پھر وہی عریاں نکلا	۵
ص۳۹	اسد کو بت پرستی سے غرض درد آشنائی ہے	نہاں ہیں نالۂ ناقوس میں در پردہ یا رب ہا	۲۵
ص۴۰	وسعتِ رحمتِ حق دیکھ کہ بخشا جاوے	مجھ سا کافر کہ جو ممنونِ معاصی نہ ہوا	۶
ص۴۱	ضبطِ گریہ گہرِ آبلہ لایا آخر	پائے صد موج بہ طوفاں کدۂ دل باندھا	۶
ص۴۲	دیدہ تا دل ہے یک آئینہ چراغاں کس نے	خلوتِ ناز بہ پیرایۂ محفل باندھا	۶
ص۴۲	ناامیدی نے بہ تقریبِ مضامینِ خمار	کوچۂ موج کو خمیازۂ ساحل باندھا	۷

---

[1] و [2] یہ صفحات نسخۂ حمیدیہ مرتبہ حمید احمد خاں کے ہیں۔

[3] و [4] یہ صفحات نسخۂ حمیدیہ، مشمولہ کلیاتِ غالب (اردو) مطبوعہ مکتبۂ کارواں کے ہیں۔

ص۴۳	ناتوانی ہے تماشائیِ عمرِ رفتہ	رنگ نے آئینہ آنکھوں کے مقابل باندھا	۷
ص۴۹ حاشیہ	شوق سامانِ فضولی ہے وگرنہ غالب	ہم میں سرمایۂ ایجادِ تمنا کب تھا	۲۷
ص۵۵	وحشت اگر رسا ہے بے حاصلی ادا ہے	پیمانہ ہوا ہے مشتِ غبارِ صحرا	۲۸
	اے آبلہ کرم کر، یاں رنجہ اک قدم کر	اے نورِ چشمِ وحشت اے یادگارِ صحرا	۲۸
	ہر ذرّہ یک دلِ پاک آئینہ خانۂ خاک	تمثالِ شوقِ بے باک، صد جادہ چارۂ صحرا	۲۸
ص۵۶	مُہر بجائے نامہ لگائی بر لبِ پیکِ نامہ رساں	قاتلِ تمکیں سنج نے یوں خاموشی کا پیغام کیا	۲۹
ص۶۲	اے خوشا ذوقِ تماشائے شہادت کہ اسد	بے تکلف بہ سجودِ خمِ شمشیر آیا	۳۰
ص۶۳	اے وائے غفلتِ نگہِ شوق ورنہ یاں	ہر پارہ سنگ، لختِ دلِ کوہِ طور تھا	۱۴
ص۹۶	خمارِ منّتِ ساقی اگر یہی ہے اسد	دلِ گداختہ کے میکدے میں ساغر کھینچ	۴۹
ص۱۱۶	گُل کھلے غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی	سر خوشِ خواب ہے وہ نرگسِ مخمور ہنوز	۴۴
ص۱۴۶	فریاد اسد غفلتِ رسوائیِ دل سے	کس پردے میں فریاد کی آہنگ نکالوں	۸۹
ص۱۴۷	نے کوچۂ رسوائی و زنجیرِ پریشاں	اے نالہ میں کس پردے میں آہنگ نکالوں	۸۹
ص۱۴۸	میں چشمِ واکشادہ و گلشن نظر فریب	لیکن عبث کہ شبنمِ خورشید دیدہ ہوں	۹۰
	پیدا نہیں ہے اصلِ تگ و تازِ جستجو	مانندِ موجِ آب زبانِ بریدہ ہوں	۹۱
ص۱۴۹ (حاشیہ)	ہوں گرمیِ نشاطِ تصوّر سے نغمہ سنج	میں عندلیبِ گلشنِ ناآفریدہ ہوں	۹۰
ص۱۵۰	دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا	واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں	۸۸
ص۱۵۲	گل غنچگی میں غرقۂ دریائے رنگ ہے	اے آگہی فریبِ تماشا کہاں نہیں	۸۴
ص۱۶۶	تمثالِ نازِ جلوۂ نیرنگِ اعتبار	ہستی عدم ہے آئینہ گر روبرو نہ ہو	۱۰۵
ص۱۷۰	ہر ذرّہ خاکِ عرضِ تمنائے رفتگاں	آئینہ ہا شکستہ و تمثال ہا گرد	۱۰۷
ص۱۷۱	کوئی آگاہ نہیں باطنِ ہم دیگر سے	ہے ہر اک فرد جہاں میں ورقِ ناخواندہ	۱۱۴
ص۱۷۳	واسطے فکرِ مضامینِ متیں کے غالب	چاہیے خاطرِ جمع و دلِ آرامیدہ	۱۱۴
ص۱۷۴	کہتا تھا کل وہ نامہ رساں سے بسوزِ دل	دردِ جدائیِ اسد اللہ خاں نہ پوچھ	۱۱۳
ص۱۷۵	شکوہ و شکر کو ثمر، بیم و امید کا سمجھ	خانۂ آگہی خراب، دل نہ سمجھ بلا سمجھ	۱۱۵
	وحشتِ دردِ بیکسی بے اثر اس قدر نہیں	رشتۂ عمرِ خضر کو نالۂ نارسا سمجھ	۱۱۵
	گاہ بہ خُلد امیدوار، گہ بہ جحیم بیمناک	گرچہ خدا کی یاد ہے کلفتِ ماسوا سمجھ	۱۱۵
	اے بہ سرابِ حسنِ خلق تشنۂ سعیِ امتحاں	شوق کو منفعل نہ کر، ناز کو التجا سمجھ	۱۱۵
	شوخیِ حسن و عشق ہے آئینہ دارِ ہم دگر	خار کو بے نیام جان، ہم کو برہنہ پا سمجھ	۱۱۵

ص۱۸۹	ہستی فریب نامۂ موجِ سراب ہے	یک عمر نازِ شوخیِ عنواں اُٹھائیے	۱۱۶
ص۱۹۱	رشک ہے آسائشِ اربابِ غفلت پر اسدؔ	پیچ و تابِ دل نصیبِ خاطرِ آگاہ ہے	۱۴۹
ص۱۹۳	بے چشمِ دل نہ کر ہوسِ سیرِ لالہ زار	یعنی یہ ہر ورق ورقِ انتخاب ہے	۱۲۲
ص۱۹۶	موئے دماغِ وحشت، سرِ رشتۂ فنا ہے	شیرازۂ دو عالم یک آہِ نارسا ہے	۱۵۰
ص۱۹۸	گر یاس سر نہ کھینچے تنگی عجب فضا ہے	وسعت گہِ تمنا یک بام و صد ہوا ہے	۱۵۱
ص۱۹۹	اے غنچۂ تمنا یعنی کفِ نگاریں	دل دے تو ہم بتا دیں مٹھی میں تیری کیا ہے	۱۵۱
ص۲۰۳	فکرِ سخن بہانۂ پردازِ خامشی	دودِ چراغِ سرمۂ آواز ہے مجھے	۱۵۳
ص۲۰۸	اسد وارستگاں باوصفِ ساماں بے تعلق ہیں	صنوبر گلستاں میں باد لِ آزادہ آتا ہے	۱۵۴
ص۲۲۷	اسد جمعیتِ دل در کنارِ بے خودی خوشتر	دو عالم آگہی سامانِ یک خوابِ پریشاں ہے	۱۳۱
ص۲۳۱	بہ رہنِ ضبط ہے آئینہ بندیِ گوہر	وگرنہ بحر میں ہر قطرہ چشمِ پُرنم ہے	۱۵۸
	اسد یہ ناز کی طبعِ آرزو انصاف	کہ ایک وہمِ ضعیف و غمِ دو عالم ہے	۱۵۸
ص۲۵۲	پرِ طاؤس تماشا نظر آیا ہے مجھے	ایک دل تھا کہ بصد چشم دکھایا ہے مجھے	۱۶۳
ص۲۶۵	کاشانۂ ہستی کہ بر انداختنی ہے	یاں سوختنی چارہ گرِ ساختنی ہے	۱۶۶

کلامِ غالبؔ کے مروجہ انتخاب کے بارے میں سطورِ بالا میں جو کچھ کہا گیا ہے اس کے باوجود یہ واضح ہے کہ اس انتخاب کو غالب کی رضامندی حاصل ہوئی۔ پھر شواہد سے یہ پتہ بھی چلتا ہے کہ نسخۂ حمیدیہ بھوپال پر غالب کی اپنی تصحیحات اور کچھ اضافے بھی ہیں۔ غالب کی رضامندی کی بحث الگ ہے غالب کی اپنی تصحیحات پر پہلے غور کر لیجئے۔

اس خاص دائرے میں جب قطع و برید کی چھان بین کی گئی تو محسوس ہوا کہ غالب یہاں بھی غالب نکلے یعنی انہوں نے اپنے دو ہمدرد دوستوں کے مقابلے میں بہتر اور شستہ تر ذوقِ انتخاب و ترمیم کا ذوق دیا اور اس میں کچھ شبہ نہیں کہ غالب نے ان میں جو جزوی تبدیلیاں کی ہیں اُن سے شعر کا رُتبہ بلند تر ہو گیا ہے۔

اس انتخاب میں غالب کا اپنا جو حصہ ہے اس میں حذف اور قطع و برید کے کچھ واضح معیار نظر آتے ہیں، اور وہ غالب کے مزاج اور تصورِ شعری کے عین مطابق ہیں۔ شعر کے مشکل اور پیچیدہ ہونے کی جہت (جو غالب کے دو دوستوں کے مدِ نظر ہے اور بڑی حد تک بحث طلب ہے) بہرحال ان دو دوستوں کے نزدیک ایک وجۂ حذف ہے مگر جہاں تک غور ہو سکا غالب کا اپنا معیار محض اشکال یا اغلاق و پیچیدگی نہیں بلکہ یہ ہے کہ صرف وہ مشکل اشعار حذف کر دیئے جائیں جن میں معنی کی سطح آگہی تک نہیں پہنچتی۔ اسلوب کا شکوہ اور اختراع کی نقش گری بھی غالب کی نظر میں بہرحال پسندیدہ عمل ہے مگر اس اختراع اور شکوہ کے ساتھ ساتھ یہ بھی انہیں ملحوظ ہے کہ شعر میں آگاہی کا کوئی پہلو ضرور موجود ہو۔ یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ غالب نے اشعار میں

جزوی ترمیم کرتے وقت لفظوں کے معنوی اثرات کا بھی لحاظ رکھا ہے اور یہ بھی ان کے مدّنظر ہے کہ اسلوب کا شکوہ خواہ مخواہ مُخلِ فہم نہ ہو۔

اس میں کچھ کلام نہیں کہ غالب نے جو جزوی تبدیلیاں کی ہیں ان سے اشعار کے چہرے زیادہ روشن ہوگئے ہیں ۔ یہ تبدیلیاں قلمی نسخہ حمیدیہ بھوپال کے حاشیے پر موجود ہیں اور اب ان نسخوں میں آگئی ہیں جو طبع ہو چکے ہیں۔

مثال کے طور پر صرف دو اشعار کے سلسلے میں اصل و ترمیم کا تقابل یہاں پیشِ خدمت ہے۔

حمیدیہ میں ہے	منتخب میں ہے
۱- اب میں ہوں اور خونِ دو عالم معاملہ	اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہر آرزو
توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا	توڑا جو تو نے آئینہ تمثال دار تھا

ظاہر ہے کہ ترمیم شدہ صورت نے شعر کی معنویت میں بے حد اضافہ کر دیا ہے

حمیدیہ	منتخب
۲- بے خونِ دل ہے چشم جنوں میں نگہ غبار	بے خونِ دل ہے چشم میں موجِ نگہ غبار
یہ میکدہ خراب ہے مے کے سُراغ کا	یہ مے کدہ ----------------

ہم نے نیر آبادی صاحب اور کوتوال صاحب کے معیارِ انتخاب پر اعتراض کرتے ہوئے جو کچھ کہا ہے اس کے باوجود مشکل اشعار کے حذف کے وقت ان کے مدّنظر تین چار باتیں ضرور تھیں ، مثلاً شعر کا مہمل یا مبہم ہونا یا شعر کی زبان کا معمولی اور پیرایۂ بیاں کا عامیانہ ہونا یا شعر کا مکمل یا بڑی حد تک فارسی زدہ ہونا یا شعر میں سوقیت کا کوئی پہلو موجود ہونا۔ اگر یہ حضرات صرف ایسے اشعار کو حذف کرتے تو ہمیں اعتراض نہ ہوتا مگر انہوں نے کچھ زیادہ ہی کر دیا۔

ہم ذیل میں چند اشعار ایسے لکھتے ہیں جن کو انتخاب کے وقت حذف کر دینے پر کوئی اعتراض نہیں ہو سکتا۔ ان کا تجزیہ کیجئے تو مندرجہ بالا نتائج کی خود بخود تائید ہو جائے گی۔ پہلی قسم ان اشعار کی ہے جن میں غالب کا اختراعی رنگ یا ذوقِ شوخیٔ ایجاد تو ہے مگر اغلاق و پیچیدگی کے علاوہ یہ بھی ہے کہ بعد کشش ان کے معانی کی گرہیں کھل بھی جائیں تو کوئی خاص بات نہیں نکلتی۔ ان میں کوئی انکشاف کوئی جذبہ نہیں۔ سیدھی سی عام بات ہے جسے پیچیدہ اور بعید الفہم استعاروں کے اندر لپیٹ کر پیش کر دیا گیا ہے۔ مثلاً یہ شعر ہے ؎

خط نوخیز نیلِ چشم زخمِ صافیٔ عارض
لیا آئینے نے حرزِ پَرِ طوطی بچنگ آخر

اقبالِ کلفتِ دلِ بے مدعا رسا
اختر کو داغِ سایۂ بالِ ہما کہوں

وہ رازِ نالہ ہوں کہ بشرحِ نگاہِ عجز
افشاں غبارِ سرمہ سے فردِ صدا کہوں

بعض اشعار اس لئے حذف ہوئے ہوں گے کہ ان کی زبان معمولی اور پیرایۂ بیاں عام ہے مثلاً ؎

دہلی کے رہنے والو اسدؔ کو ستاؤ مت　　　بیچارہ چند روز کا یاں میہمان ہے

یہ شعر میر تقی میرؔ کے دیوان میں ہوتا تو اچھا لگتا مگر غالبؔ کے کلام میں بے آہنگ ہے یا مثلاً یہ مصرع:

خوں جگر میں ایک ہی غوطہ دیا مجھے

'ایک ہی غوطہ دیا مجھے'..... یہ پیرایہ معمولی اور زبان عام ہے۔

بسکہ زیرِ خاکِ با آبِ طراوت راہ ہے　　　ریشے سے ہر تخم کا دلو اندرونِ چاہ ہے

'ہر تخم کا دلو'..... بے مزہ اضافت ہے۔

شیخ جی کعبے کا جانا معلوم　　　آپ مسجد میں گدھا باندھتے ہیں

اس میں لکھنؤ اور دہلی کے بعض شعرا کی پست مذاقی جھلک رہی ہے۔

حذف کی یہ وجہ بھی قبول کی جا سکتی ہے کہ بعض اشعار کی زبان بے حد فارسی زدہ ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ غالبؔ کے زمانے تک اُردو نے اپنا مخصوص محاورہ پیدا کر لیا تھا۔ اسی میں فارسی کے الفاظ اور خوش آہنگ ترکیبیں تو جذب کر لی گئی تھیں مگر فارسی سے مغلوب پیرایۂ زبان و بیان پسندیدہ نہ سمجھا جاتا تھا مگر غالبؔ فارسی رنگ کو (خصوصاً ابتدائی زمانے میں) ترک نہ کر سکے تھے۔ چنانچہ حذف شدہ غزلوں کے ایک خاص حصے میں یہ رنگ ناگوار حد تک موجود ہے جس کے خلاف معاصرین برابر احتجاج کرتے رہے نتیجہ یہ کہ غالبؔ کو اردو کے خاص محاورے کے سامنے جھکنا پڑا اور فارسی زدہ اشعار کا حذف یا ان کی قطع و برید ناگزیر ہو گئی۔ اب چند اشعار دیکھیے جنہیں اُردو کا شعر کہنا تکلف ہی ہوگا۔ یہ تقریباً فارسی اشعار ہیں:

پہن گشتن ہائے دل بزمِ نشاطِ گردباد　　　لذتِ عرضِ کشادِ عقدۂ مشکل نہ پوچھ
ہر ذرہ خاکِ عرضِ تمنائے رفتگاں　　　آئینہ ہا شکستہ و تمثال ہا گرد
اے جادہ بہ سررشتۂ یک ریشہ دویدن　　　شیرازۂ صد آبلہ چوں سبحہ بہم باندھ
ہے دستِ رد، بسیرِ جہان، بستنِ نظر　　　پائے ہوس بہ دامنِ مژگاں کشیدہ ہوں
میں ہمہ حیرت، جنوں بیتاب دورانِ خمار　　　مردمِ چشمِ تماشا نقطۂ پرکارِ باغ
بنیش بسعیٔ ضبطِ جنوں، نوبہار تر　　　دل در گدازِ نالہ بہ کار آبیار تر
از آنجا کہ حسرت کشِ یار ہیں ہم　　　رقیبِ تمنائے دیدار ہیں ہم

('از آنجا کہ' بالکل فارسی اندازِ بیان ہے)

اسی طرح جب اُردو عبارت میں پیچیدہ فارسی ترکیب بٹھانے کی کوشش کی گئی ہے تو شعر کی زمین اکثر ناہموار ہو گئی ہے۔ اسی طرح یہ بھی دیکھیے کہ قطع و برید کے اس ہمہ گیر عمل میں بعض ایسے اشعار بھی حذف ہو گئے ہیں جن میں رنگِ میر بحسن و خوبی موجود ہے مگر ان میں طرزِ غالبؔ مرغوب شکوہ و وقار اور نمک موجود نہیں۔ مثلاً یہ شعر (جو حذف ہو گیا ہے) میرؔ کے انداز میں ہے ؎

گُل کھلے غنچے چٹکنے لگے اور صبح ہوئی　　　سرخوشِ خواب ہے وہ نرگسِ مخمور ہنوز

اب تک ہم نے جو نتیجے نکالے ہیں وہ کم و بیش یہ ہیں :-

۱ - کلامِ غالب کا جو انتخاب غالب کے دو دوستوں نے کیا ہے اس میں کوئی واضح معیار بجز اس کے نہیں کہ انہوں نے مشکل اشعار کو حذف کرنے کی کوشش کی ہے اور اس عمل میں انہوں نے ایسے اشعار اور غزلیات بھی حذف کر دی ہیں جنھیں غالب کے بہترین کلام میں جگہ مل سکتی ہے تاہم نہایت مشکل اور بغایت پیچیدہ اور مبہم اشعار کا حذف مقصدِ انتخاب کے عین مطابق ہوا ہے -

۲ - غالب نے خود جو جزوی تبدیلیاں کی ہیں ان کے برمحل ہونے میں کوئی شبہ نہیں۔

۳ - حذف شدہ حصے میں سے عمدہ اشعار کا ایک اور انتخاب تیار کیا جا سکتا ہے - ان مباحث کے بعد ہمارے سامنے صرف ایک مسئلہ ہے جس کی بحث معاملۂ انتخاب کی اصل حقیقت کے سمجھنے میں معاون ثابت ہوگی۔ اہم سوال یہ ہے کہ غالب کے دوستوں کے دل میں مشکل اشعار یا "شوخیٔ ایجاد" والے اشعار و غزلیات کے خلاف اتنا تعصب کیوں تھا؟ ایک اہم سوال یہ بھی ہے کہ شوخیٔ ایجاد واقعی کوئی بُری چیز ہے کہ اس سے نجات ضروری سمجھی گئی اور آخر میں یہ سوال ہے کہ غالب جیسے فن شناس کو اپنے اشعار کی یہ "شاخ تراشی" گوارا کیوں ہو گئی -

ظاہر ہے کہ مولوی فضل حق اور مرزا خانی نے جو کچھ کیا ہوگا مرزا غالب کے بھلے کے لیے کیا ہوگا ظاہر ہے کہ انہوں نے غالب کو معاصرین کے طعنوں سے بچانے کے لیے یہ سب کچھ کیا - غالب کے معاصرین جس ڈھنگ کی شاعری کر رہے تھے اس کے دو بڑے نمونے ناسخ اور ذوق ہو سکتے ہیں مگر ناسخ کی مضمون آفرینی بدنام ہو چکی تھی اور زمانہ ذوق کی صفائی بیان پر فریفتہ تھا چنانچہ محمد حسین آزاد ذوق کے بارے میں لکھتے ہیں :-

" ان کے مضمون کی باریکی کو ان کے الفاظ کی لطافت جلوہ دیتی ہے - انھیں اس بات کا کمال تھا کہ باریک سے باریک مطلب اور پیچ در پیچ پیچیدہ مضمون کو اس صفائی سے ادا کر جاتے تھے گویا ایک شربت کا گھونٹ تھا کہ کانوں کے رستے سے پلا دیا - اسی واسطے ہر ایک شخص کی سمجھ میں آتا ہے اور دل پر اثر کرتا ہے "-

ذوق کے بارے میں یہ جو آخری بات آزاد نے لکھی ہے بس یہی اس زمانے کا وہ معیار تھا جس پر اس دور کی مشاعرے والی سوسائٹی جان دیتی تھی ـــــ مشاعرے کا مذاق یہی تھا کہ شعر وہی اچھا ہے جو ہر شخص کی سمجھ میں آ جائے اور دل پر اثر کرے ـــــ اسی سے غالب کے متعلق وہ پھبتی پیدا ہوئی کہ ان کا لکھا وہ خود سمجھیں یا خدا سمجھے حقیقت یہ ہے کہ اردو کی شعری زبان کے بارے میں یہ رویہ کوئی ایک دن کی بات نہ تھی - یہ نزاع میر و میرزا کے زمانے سے چلی آتی تھی اور جوں جوں اردو شاعری نے ترقی کی یہ معیار قائم ہوتا گیا کہ عبارت میں فارسی اتنی ہی ہو جتنی اردو میں جذب ہو کر بیان کا قدرتی حصہ بن جائے - اور اردو کے مزاج کے لیے ناگوار نہ ہو۔

ناسخ جن کے اپنے کلام میں مضامینِ نازک کے سلسلے میں فارسی کی آمیزش بعض اوقات ناگوار صورت

اختیار کر جاتی ہے ان اصول وقواعدِ زبانِ شعر کے بانی تھے جن سے بیان کے نئے ضابطے تیار ہوئے۔ اس ضابطہ بندی نے آگے چل کر زبانِ شعری کے بارے میں سخت تعصب پیدا کیا اور غزل کے لیے روزمرہ کی صفائی کو ایک عقیدے کا درجہ دے دیا۔ غالب کے معاصرین روزمرہ کے بارے میں بڑے متعصب تھے اور یہی زمانے کا مذاقِ عام تھا جس کے سامنے غالب کو زیادہ تر اپنے محبوں اور دوستوں کے اصرار کی وجہ سے جھکنا پڑا۔

زمانے کے جبر کی بات الگ ہے مگر غالب کا وہ رنگ بھی جو بیدل، شوکت اور اسیر کی پیروی میں تھا اور جسے وہ خود "شوخیِ ایجاد" کہہ رہے ہیں سرسری ٹھکرا دینے کے قابل نہیں کیونکہ یہ بھی ایک طرز ہے جس پر بعض طبائع اندرونی جوشِ طبیعت اور اندرونی ذوقِ ندرت مجبور ہوتی ہیں۔ اور پھر یہ رنگ مسلمانوں کے اکثر ادبوں میں ایک تسلیم شدہ طرزِ اظہار ہے اور مغلوں کی تہذیب کے رنگ جمال وجلال کا آئینہ دار ہے۔

معاصرین کو غالب کے خلاف شکایت یہ تھی کہ وہ آسان اشعار نہیں لکھتے مگر غالب کے لیے یہ "گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل" کا معاملہ تھا۔ غالب طبعاً زندگی کے "غیر معمولی" رخوں کے مداح اور ترجمان تھے۔ ان کی طبیعت دشوار پسندی خارا شگافی اور سنگلاخ جوئی سے مانوس تھی۔ عام، پامال، پیش پا افتادہ زبان اور حقائق دونوں سے نفور تھے... وہ عظمتوں اور جلالتوں کے طلبگار رہتے تھے۔ طبیعت کے بے پایاں جوش وقوت کے زیرِ اثر بیان کی مروجہ شکلوں اور صورتوں سے غیر مطمئن ہو کر انہوں نے نیا اسلوب تخلیق کیا۔ ان کا یہ اسلوب شاہانہ جلال رکھتا تھا۔ جس میں جمال کی تابانی نمودار تھی۔

مغلوں کے زمانے کی اصل روح (کشور کشائی، خارا شگافی اور عقدہ کشائی) اس اسلوب میں منعکس ہوئی اور جلال وجمال کے وہ انداز جو کچھ ابوالفضل کی نثر میں اور کچھ ظہوری کی شاعری میں ہیں مرزا کے کلام میں جمع ہو گئے۔ غالب کا ذہن ان صفاتِ جلال وکمال سے مانوس تھا۔ ان صفات کی جھلک انہیں جہاں بھی نظر آئی انہوں نے اس کی تحسین کی۔ بیدل اور ناسخ میں بھی انہیں یہی کچھ نظر آیا تھا۔ اسی لیے ان کا دم بھرتے رہے۔ بیدل سے ان کی دلچسپی کا مزید باعث ان کا ذوقِ آگہی بھی تھا۔ ظہوری سے ان کی دلچسپی اس کے تجمل، لہجے کی توانائی اور بیان کی قوت کی وجہ سے تھی۔

لیکن غالب کا زمانہ محض صفائیِ بیاں پر مرتا تھا وہ غالب کی عظمت کو سمجھ نہیں سکا۔ اس کی وجہ سے آپ کو ایک کشمکش کا سامنا کرنا پڑا اور یہ کشمکش تھی ان کے اصلی رنگِ طبیعت اور ذوقِ عصر کے درمیان یہ کشمکش تھی فن کے دو تصورات کے درمیان — ایک طرف یہ تصور تھا کہ فن عمارت وعبارت کے شکوہ کا نام ہے۔ دوسری طرف یہ تصور تھا کہ فن سادہ اور سہل طرزِ اظہار سے عبارت ہے۔

غالب کو اس کشمکش سے ان کے دوستوں نے نکالا مگر کیا نکالا؟ جو کلام حذف ہو گیا اس میں حقیقی غالب کے کئی تمثال (مہمل اشعار کے بہانے سے) بلا وجہ ٹوٹ گئے بلکہ حقیقی غالب کی وہ دنیائے رنگ وآہنگ، وہ مجلسِ فکر ونظر اور وہ محفلِ حسن وجمال بھی خارج ہو گئی جس میں غالب نے اپنے طاؤس اور اپنے ہُدہُد وقمری

اور اپنے ہمہ وصفا سمیت ایک کائنات بسا رکھی تھی۔ یہ کائنات بھی اتنی بُری تو نہ تھی کہ اسے یوں برباد کر دیا جاتا اور سب سے بڑی بات یہ ہے کہ خیالی ایجاد و اختراع کوئی ایسا گناہ بھی تو نہیں جس کے لیے ضرور کوئی تعزیر نافذ ہو۔ نہ شکوہ پسندی کوئی گناہ ہے جس کی کسی کو ضرور سزا دی جائے۔ یہ تو مسلمانوں کی ایک تہذیبی خصوصیت ہے جو ان کی زندگی کا لازمی حصہ رہی ہے۔ اگر تکلف و تجمل اور ندرت و غرابت سے شغف پر کسی کو اعتراض ہے تو سنجر اور طغرل کے شکوہ پر بھی اعتراض ہونا چاہیئے۔ بابر اور اکبر کی شوکت پر بھی انگلی رکھنی چاہیئے۔ جدید دور کا نقاد اس رمز کو نہیں سمجھ سکا کہ ہماری تہذیب سلاطین و خواقین کی تہذیب تھی جہاں طبل و علم کی فرمانی تھی، جہاں برگستواں اور خود و مغفر سے زندگی کی رونق تھی۔ جدید زمانہ اس عظمت کو نہ سمجھتے ہوئے ہمیں عامیت اور معمولیت کی طرف لانا چاہتا ہے۔ نیا زمانہ آنا چاہتا ہے تو آئے مگر اپنی گزشتہ تہذیب کے ساتھ استہزا نہ کرے۔ اور جب بھی کسی نے ادب و فن کی وساطت سے مسلمانوں کو ان کی حقیقی تہذیب سے جدا کرنا چاہا ہے اس بداندیش نے ہمیشہ شوکت و شکوہ سے ہٹا کر عامیت اور معمولیت کی دعوت دی ہے اور جب بھی ہم میں سے کسی نے ہمیں جلالِ گم گشتہ کی بازیابی پر اُبھارا ہے اس نے ہم سے ابوالکلام، اقبال اور ظفر علی خان کے اسلوب میں بات کی ہے اور اگر غور کیا جائے تو اپنے زمانے میں غالب کا دشوار اسلوب بھی پستی اور انحطاط اور ابتذال کے خلاف ایک اعلانِ احتجاج ہی تھا جسے اس زمانے کے زوال پسند اور زوال آمادہ ادیب سمجھ نہیں سکے۔

ماحصل یہ ہے کہ غالب کے مروجہ آسان منتخب دیوان کی کوئی جتنی بھی تحسین کرتا ہے کرے مگر ان کے نظری کلام کو محض اس وجہ سے کہ زمانے کی سہل پسندی نے اسے حذف کرا دیا کم رتبہ کلام نہیں کہا جا سکتا بلکہ ایک لحاظ سے حقیقی اور مکمل غالب کے نقش اس میں بھی اتنے ہی موجود ہیں جتنے منتخب کلام میں سامنے آتے ہیں۔ شاید کچھ زیادہ حسین، کچھ زیادہ مؤثر نقوش! کیونکہ غالب جو کچھ بھی ہوں، شوخیٔ ایجاد اور مضامینِ متین کے شکوہ سے انہیں محروم کر دینا جانِ غالب پر زیادتی سے کم نہیں۔ اور مذکورہ انتخاب کی وجہ سے یہ ان کیا تھا ہوا۔

یہاں تک لکھا جا چکا تھا کہ ایک وضاحت کی ضرورت محسوس ہوئی۔ موجودہ مضمون سے یہ غلط فہمی ہو سکتی ہے کہ فضلِ حق خیرآبادی اور میرزا خانی کوتوال کا عملِ حذف سراسر بے جواز تھا۔ اگلے مضمون میں اس مسئلے پر قدرے تفصیل کے ساتھ روشنی ڈالی گئی ہے اور بتایا گیا ہے کہ خیرآبادی صاحب اور کوتوال صاحب نے جن اشعار کو کاٹ ڈالا ہے ان کا بڑا حصہ واقعی قابلِ حذف تھا۔ دونوں مضمون چونکہ ایک نوعیت کے ہیں اس لیے بالکل قدرتی امر ہے کہ کہیں کہیں تکرار کی صورت پیدا ہو گئی ہو۔ اور شاید کسی کسی جگہ تضاد بھی رونما ہو گیا ہو لیکن امید ہے کہ نتائج کے معاملے میں کوئی تضاد نہ ہوگا۔

○

غالب کا نارسیدہ کلام

(۲)

مسئلے کا ایک اور پہلو

غالب کے نارسیدہ کلام (یا منسوخ کلام) کے بارے میں سابقہ مضمون میں جو کچھ لکھا گیا ہے اس سے یہ غلط فہمی ہو سکتی ہے کہ خیرآبادی صاحب اور میرزا خانی کوتوال (اور شاید خود مرزا غالب) نے جو کلام حذف کیا اس میں کوئی اصول کار فرما نہ تھا اور اگر تھا بھی تو فقط اتنا ہی کہ مشکل اور دقیق اشعار قطع کر دیئے جائیں اور صاف و سہل رکھ لیے جائیں۔ بس یہی کچھ۔

یہ تو درست ہے کہ دقیق اشعار کا حذف بطورِ خاص مدِ نظر رہا مگر غائر مطالعہ یہ کہتا ہے کہ صرف دقت کو قطع کی بنیاد نہیں بنایا گیا بلکہ کچھ اور وجوہ بھی تھیں جو وجہ حذف ہوئیں۔ اگرچہ اہم وجہ یہی تھی کہ جو اشعار براہِ راست قاری تک نہیں پہنچتے اور اتنے دقیق ہیں کہ مہمل بن جاتے ہیں انہیں نکال دیا جائے۔

سابقہ مضمون میں یہ شکایت کی جا چکی ہے کہ قطع و برید کے اس عمل میں بعض نہایت پہلودار اشعار بھی حذف ہو گئے لیکن اصولِ حذف کے قائم ہو چکنے کے بعد اس قسم کی لغزش بالکل قدرتی تھی۔

تو کہنا یہ ہے کہ اس قطع و برید میں بد مذاقی کو دخل نہ تھا بلکہ اسے ایک اصول پر سختی کے ساتھ عمل کرنے کا نتیجہ سمجھنا چاہیئے۔

اس موقف کو ثابت کرنے کے لیے میں مختصراً حذف کے جملہ وجوہ (ان کی مثالوں کے سمیت) پیش کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ یہ باتیں سابقہ مضمون میں بھی آ چکی ہیں لیکن یہاں ان کا اعادہ اس لیے کیا جائے گا کہ مضمون مکمل نظر آئے۔

ثقل و اغلاق کے علاوہ حذف کی ایک بڑی وجہ یہ معلوم ہوتی ہے کہ جو اشعار ایک آدھ لفظ کے سوا سراپا فارسی تھے انہیں کاٹ دیا گیا۔ یہ صحیح ہے کہ مروجہ دیوانِ مختصر میں بھی بعض ایسے اشعار باقی ہیں جو سراپا (یا تقریباً) فارسی ہیں تاہم قطع شدہ اشعار کا ایک بڑا حصّہ وہ ہے جن میں فارسی کا غلبہ ہے۔

نسخۂ حمیدیہ (مرتبہ حمید احمد خاں) میرے سامنے ہے۔ ظاہر ہے کہ پورے دیوان کے فارسی زدہ اشعار کا پیش کرنا ممکن نہیں اس لیے بعض نمایاں مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ اشعار ذیل ملاحظہ ہوں ؎

ہے دستِ رد بہ سیرِ جہاں بستنِ نظر	پلستِ ہوس بہ دامنِ مژگاں کشیدہ ہوں

اس شعر میں ہے اور ہوں کے سوا سب فارسی ہے۔ ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔

بہن گشتن ہائے دل بزمِ نشاطِ گرد یاد	لذتِ عرضِ کشادِ عقدۂ مشکل نہ پوچھ

اس شعر میں نہ پوچھ کے سوا سب فارسی ہے۔ اس کے علاوہ مضمون آفرینی کی وہ کوشش بھی ہے جو قاری کے لیے شعر کو مشکل الفہم بنا دیتی ہے۔ چند اور شعر ملاحظہ ہوں جو سراپا فارسی ہیں یعنی ان میں ایک لفظ بھی اُردو کا نہیں۔

بہ ذرہ خاک عرضِ تمنائے رفتگان	آئینہ ہا شکستہ و تمثال ہا گروہ

حسرتِ دستگہ و پلئے تحمل تا چند	رگِ گردن خطِ پیمانۂ بے مل تا چند

چشم بے خونِ دل و دل تہی از جوشِ نگاہ	بزبان عرضِ فسونِ ہوسِ گل تا چند

(اس غزل میں اکثر یہی صورت ہے۔ کسی کسی شعر میں اُردو کا کوئی فعل یا حرف ہے باقی سب فارسی ہے۔ بعض دوسری غزلوں کے چند فارسی زدہ اشعار ملاحظہ ہوں۔)

میں ہمہ حیرت جنوں بے تابِ دورانِ خمار	مردمِ چشمِ تماشا نقطۂ پرکارِ یارغ

اس میں صرف لفظ میں اُردو ہے باقی سب فارسی۔

اے چرخ خاک بر سرِ تعمیرِ کائنات	لیکن بنائے عہدِ وفا استوار تر

گلشن آبادِ دلِ مجروح میں ہو جائے ہے	غنچۂ پیکانِ شاخِ ناوکِ صیاد گل

اے جادہ بہ سر رشتۂ یک ریشہ دویدن	شیرازۂ صد آبلہ چوں سبحہ بہم باندھ

اس فارسیت کا ایک پہلو یہ ہے کہ اردو اشعار میں فارسی جملوں اور ترکیبوں کا استعمال بسا اوقات ناگوار معلوم ہوتا ہے۔ مثلاً ؎

بسکہ ہیں بدمستِ بشکن بشکنِ میخانہ ہم	موئے شیشہ کو سمجھتے ہیں خطِ پیمانہ ہم

از آنجا کہ حسرت کشِ یار ہیں ہم	نفس ہو نہ معزولِ شعلہ دُرودن

مجنوں، فسونِ شعلہ خرامی فسانہ ہے	ہے شمع جادہ داغِ نیفسردختن ہنوز

(یہ ساری غزل اسی قبیل کی ہے۔) اشعارِ ذیل بھی ملاحظہ ہوں ؎

سعیِ خرام، کاوشِ ایجادِ جلوہ ہے	جوشِ چکیدنِ عرق آئینہ کار تر

کیا کس شوخ نے نازاز سرِ تمکیں نشستن کا	کہ شاخِ گل کا خم، اندازہ ہے بالیں شکستن کا

(پہلے مصرعے میں فارسی کا "ناز سرِ تمکیں نشستن کا" جملہ کتنا عجیب معلوم ہوتا ہے۔)

یہ ہے وہ فارسیت جس کا بے جا استعمال واقعی کھٹکتا ہے۔ یوں اُردو میں فارسی کی تراکیب کا آجانا کوئی غیر معمولی بات نہیں کیونکہ قدیم شعرا میں سے اکثر نے (بلکہ بعض جدید نے بھی) ان کا استعمال کیا ہے لیکن ان کا

بے ہنگم استعمال اردو اشعار کے ساتھ زیادتی سے کم نہیں۔ پس اگر ایسے اشعار حذف کر دیئے گئے تو اس پر اعتراض نہیں کیا جا سکتا۔ فارسیت کے اس انداز کے علاوہ کچھ اور وجوہ بھی نظر آتے ہیں جو حذف کو جائز ہی نہیں برمحل ٹھہراتے ہیں مثلاً حذف شدہ اشعار میں کچھ ایسے بھی ہیں جن میں فارسیت تو کچھ زیادہ نہیں لیکن جن کا اسلوب پھیکا اور مضمون عام و معمولی یا پست اور مذاقِ عام کے مطابق تھا۔ لہٰذا ایسے اشعار کو نکال دینے کی سفارش کو بے محل نہیں کہا جا سکتا۔ مثلاً اس شعر کو دیکھئے۔

دھلی کے رہنے والو اسد کو ستاؤ مت　　بے چارہ چند روز کا یاں میہمان ہے

یہ عام سا مضمون ہے اس میں میر کے معمولی اشعار کا رنگ ہے جو غالب کے اندازِ بیان کے نقطۂ نظر سے معمولی بالکل معمولی ہے۔ اسی طرح مندرجہ ذیل اشعار بھی ملاحظہ ہوں جو غالب کے اندازِ بیان سے مطابقت نہیں رکھتے ۔

میں نے جنوں سے کی جو اسد التماسِ رنگ　　خونِ جگر میں ایک ہی غوطہ دیا مجھے

بسکہ زیرِ خاک با آبِ طراوت راہ ہے　　ریشے سے ہر تخم کا دلو اندرونِ چاہ ہے

شعر بامعنی ہے مگر بیان بے مزہ ہے۔ تخم کا دلو کتنی پھیکی ترکیب ہے۔

خراجِ دیہہِ ویران یک کفِ خاک　　بیاباں خوش ہوں تیری عاملی سے

اس شعر میں باقی تو سب کچھ مناسب تھا لیکن عاملی کے لفظ نے سارے شعر کو بدمزہ کر دیا۔ عاملی کی اصطلاح نامانوس ہے۔ یہ مغلوں کے عہد میں خراج وصول کرنے والے عہدے دار کے لیے استعمال ہوتی تھی مگر مضمون شعر کے لحاظ سے بے مزہ ہے ۔

اے غنچۂ تمنّا یعنی کفِ نگاریں　　دل دے تو ہم بتا دیں مٹھی میں تیری کیا ہے؟

دوسرے مصرعے میں ایک معاملہ تو ہے لیکن اندازِ بیان عامیانہ سا ہے جو غالب کے طرزِ بیان کے مطابق نہیں۔

مندرجہ ذیل اشعار میں بھی یہی کیفیت ہے ۔

گر کرے انجام کو آغاز ہی میں یادِ گُل　　غنچے سے منقارِ بلبل وار ہو فریادِ گُل

ہم غلط سمجھے تھے لیکن زخمِ دل پہ رحم کر　　آخر اس پردے میں تو ہنستی تھی اے صبحِ وصال

دوسرے مصرعے میں ہنستی تھی بطورِ جملہ پھیکا بلکہ عام سا اندازِ بیان ہے۔ اس کے علاوہ بعض اشعار میں ابتذال پایا جاتا ہے۔ ان کا حذف کر دینا ہی بہتر تھا۔ مثلاً ۔

شیخ جی کعبے کا جانا معلوم　　آپ مسجد میں گدھا باندھتے ہیں

(اس شعر کا کوئی پہلو بھی تو قابلِ تحسین نہیں)

انتخاب کرنے والوں کے مدِنظر ایک بات یہ بھی تھی کہ کسی شعر میں مانعِ تاثیر پہلو جہاں بھی نظر آئے

اس کی وجہ سے شعر کو نظری کر دیا جائے۔

یہ معلوم ہے کہ غالب میر تقی میر کے مداحوں میں سے تھے۔ اس لیے قدیم دیوان میں کہیں کہیں میر کے بعض لہجے (مسکینی، بے کسی۔ اس کے علاوہ راست بیانی) در آئے ہیں جو فی الحقیقت غالب کے حقیقی مزاج کے مطابق نہیں۔ اگر اس لہجے والے کسی شعر میں رس ہے تو ٹھیک ورنہ حذف۔ غرض وہ اشعارِ جن میں مسکینی کے لہجے عام سطح پر آگئے ہیں وہ نکال دیے گئے ہیں۔ مثلاً وہ ساری غزل جس کا ایک شعر یہ ہے ۔

ظلم کرنا گدائے عاشق پر　　　　نہیں شاہانِ حسن کا دستور

اس ساری غزل کو پڑھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ یہ غالب کی نہیں ہو سکتی۔ غالب کے قدیم دیوان میں بہت سے اشعار ایسے تھے جن میں ابہام، مہملیت کے درجے تک پہنچا ہوا ہے۔ غالب کے دیوانِ قدیم میں مضمون آفرینی کی دو قسمیں ملتی ہیں۔ ایک قسم وہ ہے جسے رنگِ ناسخ کی بھدی شکل کہنا چاہیے۔ اس میں تمثالیہ کا استعمال ہوا ہے۔ تمثیل کی حد تک شعر صاف ہے لیکن جس مضمون کی خاطر مثال لائی گئی ہے اس میں مماثلت برائے نام ہے ۔

ہلال آسا تہی رہ گر کشادن ہائے دل چاہے　　　　ہوا مہ کثرتِ سرمایہ اندوزی سے تنگ آخر

اس حد تک تو بات سمجھ میں آجاتی ہے لیکن جب شاعر استعارات کے بعید تلازمات پر مضمون کی بنیاد رکھنے لگتا ہے تو شعر مہملات کی حد میں داخل ہو جاتا ہے۔ مثلاً ۔

خطِ نوخیز نیلِ چشمِ زخمِ صافیٔ عارض　　　　لیا آئینے نے حرزِ پرِ طوطی بچنگ آخر

اب ان عام وجوہِ حذف کے بعد میں اُس بڑی وجہ کی طرف آتا ہوں جسے رنگِ بیدل کہا جاتا ہے۔ یہ تو معلوم ہے کہ غالب نے بیدل کی پیروی کا خود اعتراف کیا ہے ۔

آہنگِ اسد میں نہیں جز نغمۂ بیدل　　　　عالم ہمہ افسانۂ ما دارد و ما ہیچ

بیدل کے خصائص شعری کے سلسلے میں عموماً دقت، پیچیدگی اور اغلاق کا ذکر کیا جاتا ہے اور اس میں شبہ نہیں کہ بیدل کے کلام میں یہ خصائص موجود ہیں لیکن ان کے یہاں ان کے علاوہ بھی بہت کچھ ہے مثلاً ان کی فکریت سے کسے انکار ہو سکتا ہے۔ بیدل کی تراکیب آفرینی بھی تسلیم شدہ امر ہے اور انہوں نے اپنے مطالب کے لیے جو علامتیں وضع کیں وہ بھی سب کے سامنے ہیں۔ اس کے علاوہ بیدل کا شکوہِ بیان جو غالب کو مرغوب و محبوب تھا غالب کے قدیم کلام میں یہ سب کچھ تھا لیکن ہوا یہ کہ انتخاب کرنے والوں نے ایسے اشعار بھی کاٹ ڈالے جو معانی و حقائق کے لحاظ سے باقی رکھے جاتے تو اچھا ہوتا۔

بایں ہمہ انتخاب کرنے والے اس اصول کے تحت کام کر رہے تھے کہ صرف صاف اشعار منتخب کیے جائیں جو قاری کے لیے قابلِ فہم ہوں اور تلاشِ معانی کی خاطر زیادہ گرہوں کو نہ کھولنا پڑے۔ کمی یہ رہی کہ انہوں نے بس اسی معیار کو سامنے رکھا اور معانی و حقائق اور تخلیق اسلوب کی مساعی کو مدِ نظر نہ رکھا۔

اس کے باوجود انہوں نے اس قسم کے جتنے اشعار حذف کیے ان میں خاصی تعداد واقعی ایسے اشعار کی ہے جس میں تخلیقِ اسلوب کی کوششِ اغلاق بلکہ اِہمال کی حدوں کو چھو جاتی ہے۔

میں اسے احتیاطاً "رنگ بیدل کی بجائے "رنگ ناصر علی کہتا ہوں جسے لوگ معنی یابی کا نام دیتے ہیں لیکن میں اسے "معنی گم کردن" کہوں گا۔ میرا خیال ہے کہ بیدل اور ناصر علی میں کچھ امتیاز روا رکھنا چاہیے کیونکہ بیدل کی فکریت اور ناصر علی کی معنی یابی میں بڑا فرق ہے لہذا فکریت والے اشعار کا حذف ہونا اچھا نہیں ہوا لیکن رنگ ناصر علی میں لکھے ہوئے بد رنگ اشعار کو حذف کر دینے میں کوئی برائی نہیں ہوئی مثلاً اگر ایسے اشعار حذف ہو گئے تو کیا برائی ہوئی ؎

بانہ ماندن ہائے مژگاں ہے یک آغوشِ وداع — عید در حیرت سوادِ چشم قربانی عبث
برقِ خرمن زارِ گوہر ہے نگاہِ تیز یاں — اشک ہو جاتے ہیں خشک از گرمیٔ رفتارِ دست
بسکہ ہے مے خانہ ویراں جوں بیابانِ خراب — عکسِ چشمِ آہوئے رم خوردہ ہے داغ شراب
مگر وہ شوخ ہے طوفان طرازِ شوقِ خونریزی — کہ در بحرِ کماں بالیدہ موجِ تیر ہے پیدا
بسکہ عاجز نارسائی سے کبوتر ہو گیا — صفحۂ نامہ، غلافِ بالشِ پَر ہو گیا

یہاں تک تو ٹھیک تھا لیکن ستم یہ ہوا کہ بیدل کی فکریت کو بھی پیچیدگی اور اِہمال سمجھ لیا گیا اور بعض ایسی غزلیں بھی حذف ہو گئیں جو غالب کے لیے فکری لحاظ سے باعثِ افتخار ہو سکتی تھیں۔ مثلاً یہ غزل ؎

کلفتِ ربطِ این و آں غفلتِ مدّعا سمجھ — شوق کرے جو سرگراں محملِ خواب پا سمجھ
جلوہ نہیں ہے دردِ سر، آئینہ صندلی نہ کر — عکس کجا و کو نظر نقش کو مدّعا سمجھ
حیرت اگر خرام ہے کارِ نگہ تمام ہے — گر کفِ دست بام ہے آئینے کو ہوا سمجھ
ہے خطِ عجز ماو تو اولِ درسِ آرزو — کہتے ہیں اہلِ گفتگو، کچھ نہ سمجھ خدا سمجھ
شیشہ شکستِ اعتبار، رنگ بہ گردش استوار — گر نہ مٹیں یہ کوہسار، آپ کو توصدا سمجھ
نغمہ ہے محوِ ساز رہ، نشہ ہے بے نیاز رہ — رند تمام ناز رہ، خلق کو پارسا سمجھ
نے سرو برگِ آرزو، نے رہ و رسمِ گفتگو — اے دل و جانِ خلق تُو ہم کو بھی آشنا سمجھ

اس قسم کی فکری غزلوں کو حذف کر دینے سے غالب کو فائدہ نہیں ہوا نقصان ہی ہوا ہے۔ یہ تو اتفاق کی بات ہے کہ ایک نسخہ محفوظ رہا جس کی بدولت ہم غالب کی اس نوع کی غزلیات سے شاد کام ہو سکے ورنہ یہ دولت ضائع ہو جاتی اور ادب تا قیامت کفِ افسوس ملتا رہتا۔

نسخۂ حمیدیہ اور مروّج دیوان کا مقابلہ کرتے وقت یہ بھی نظر آتا ہے کہ حمیدیہ کے بہت سے اشعار مروّج دیوان میں جزوی ترمیم کے ساتھ موجود ہیں۔ ان کا مطالعہ بڑا دلچسپ اور نتیجہ خیز ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ تبدیلیاں خود غالب نے کی ہوں گی۔ ان سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ جہاں جہاں غالب نے اپنی اصلاح خود کی بہت عمدہ

کی۔ اصلاح کیا کی شعر میں جان تازہ ڈال دی۔ مثال کے طور پر قدیم دیوان میں شعر یوں تھا ؎

تھی وہ خوباں ہی کے تصور سے اب وہ رعنائی خیال کہاں

انتخاب شدہ دیوان میں اس کی شکل یوں ہوگئی ؎

تھی وہ اک شخص کے تصور سے اب وہ رعنائی خیال کہاں

تبدیلی مصرع اول میں ہوئی ہے اور خوب ہوئی ہے۔ ایک اور مثال ملاحظہ ہو۔ قدیم دیوان میں شعر کی شکل یہ ہے ؎

یوں وام بخت خفتہ سے یک خواب خوش ولے لیکن یہ بیم ہے کہ کہاں سے ادا کروں

مرقوم دیوان میں اس کی صورت یہ ہے ؎

یوں وام بخت خفتہ سے یک خواب خوش ولے ڈرتا ہوں میں اسے کہاں سے ادا کروں

ذرا سی تبدیلی نے جس طرح شعر کو بہتر بنا دیا ہے واضح ہے۔ بعض اوقات انتخاب کرتے وقت غزل توڑ بھی دی ہے لیکن اکثر اشعار میں مناسب تبدیلیاں کی ہیں یا نئے شعروں کا اضافہ کیا ہے۔ ایسی غزلوں کے دو نمونے نسخۂ حمیدیہ (مرتبہ حمید احمد خان) میں ص ۳۱ اور ص ۷۶-۷۷ پر موجود ہیں۔ ص ۳۱ کی غزل کا مطلع یہ ہے ؎

اُف نہ کی گو سوزِ دل سے بے محابا جل گیا آتشِ خاموش کے مانند گویا جل گیا

صفحہ ۷۶ کی غزل کا مطلع یہ ہے ؎

عرضِ نیازِ عشق کے قابل نہیں رہا جس دل پہ ناز تھا مجھے وہ دل نہیں رہا

ترمیمات اور اضافات نے ان غزلوں کی معنویت میں جو وسعت اور گہرائی پیدا کی ہے اس کا اندازہ قارئین کو بعد از مقابلہ خود ہی ہو جائے گا۔

سو یہ ہے حقیقت انتخاب کلام اردو کی۔ اب یہ واضح ہو ہی گیا ہوگا کہ خیر آبادی صاحب اور کوتوال صاحب حذف اشعار میں کس حد تک حق بجانب تھے اور کس حد تک انہوں نے زیادتی کی۔ ان کا معیار یہ تھا کہ ردی اور صاف اشعار کو رکھ لیا جائے اور ثقیل اور مغلق اشعار کو حذف کر دیا جائے اور اس پر عمل کرتے وقت وہ ایک حد تک حق بجانب تھے لیکن جہاں وہ معنی دار اشعار پر بھی ہاتھ صاف کر گئے ان کے اس عمل سے اتفاق نہیں کیا جا سکتا۔



بیدل اور غالب کا تصورِ آگاہی

ابن العربی اور ابن الفارض نے اپنی شاعری کو جس آگاہی کا وسیلہ بنایا ، منصور حلاج نے جس
کے نقوش اپنے خون سے لکھے اس کے چھینٹے ترکی ، فارسی اور اردو میں بھی اپنا اپنا رنگ دکھاتے رہے ۔
پھر الجیلی نے اپنی کتاب الانسان الکامل (عربی) میں اور رومی اور عراقی نے اپنی فارسی شاعری میں معرفتِ حقائق
کے اپنے اپنے نقش قائم کیے جن کا اثر ہندوستان کی فارسی شاعری میں بھی نظر آتا ہے مگر آگاہی کی اس عظیم روایت
پر محققانہ کام نہیں ہوا ۔ باعث اس کا وہ تفریق ہے جس نے عہدِ جدید میں روایت اور جدید تجربوں کے درمیان
قائم کر دی ہے چنانچہ ہمیں جدید معرفتوں کا سطحی سا علم اگر حاصل ہو بھی جائے تو بھی ہم یہ واضح کرنے
کے قابل نہیں ہوتے کہ زندگی اور کائنات کے بڑے بڑے مسائل کے بارے میں ہمارے عارفوں نے کیا سوچا ،
کیا نتیجے نکالے اور اس رزمگاہِ حوادث میں جسے عرفِ عام میں دنیا کہا جاتا ہے ہمیں جینے کا کچھ سلیقہ بتا بھی
گئے یا نہیں ۔

میں نے اتفاقاً صائب ، بیدل اور غالب پر نظر ڈالی تو مجھے محسوس ہوا کہ ان تینوں کی شاعری میں فکر کی
ایک لکیر کھچی ہوئی ہے جس میں آگاہی کے نقوش نمایاں ہیں ۔ بعض آپس میں مماثل اور بعض ایک دوسرے
سے مختلف ۔ یعنی روایت ایک ہے ۔ روایت کی تعبیر ان میں سے ہر ایک کے یہاں مختلف ہے ۔ صائب
روشن دلی کے مفسر ہیں ، بیدل آگاہی اور برتر آگاہی (حیرت) کے شاعر ہیں اور غالب دیدہ وری (آگاہی)
اور اس المیۂ احساس (شکست) کے شارح ہیں جس میں عقل اور آرزو (جذبات) کی کش مکش سے ایک
ایسا انسان نمودار ہوتا ہے جیسا مثلاً گوئٹے کا فاؤسٹ تھا کہ اخلاق میں بھی اعتقاد رکھتا تھا مگر جذبات کے
دیوتا کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتا تھا ۔

ہماری شاعری میں انسان کی سوچ کے مختلف راستوں کے بارے میں وافر سرمایہ موجود ہے مگر یہ
طویل تحقیق و مطالعے کی طلبگار ہے ۔ میں گہری تحقیق نہیں کر سکا ۔ بیدل اور غالب کے بارے میں کچھ جستجو کی
ہے ، وہی پیش کر رہا ہوں ۔

آگہی مظاہر کے پیچھے یا اندر چھپی ہوئی حقیقتوں کے شعور کا نام ہے ۔ شعور صرف ان حقائق کا نہیں
جو موجود ہیں بلکہ ان کا بھی جو ہو سکتی ہیں ۔ شعور بھی ایک ہی طرح کا ہوتا ہے ۔ حواس کا ادراک ظاہری اور

سطحی ہوتا ہے، ان کے ذریعے صرف شعورِ حسی حاصل ہوتا ہے مگر شعور کی اس سے آگے بھی کچھ منزلیں ہیں جنہیں شعورِ عقلی اور روحانی کہا جا سکتا ہے۔ اس کے بعد شعورِ الوہی بھی ہے۔

شعور کی ان سب صورتوں کو آگہی (= آگاہی) کہا جا سکتا ہے مگر بیدل اور غالب کے کلام میں الگ الگ منزلوں کے الگ الگ نام بھی ہیں اگرچہ عمومی نام آگہی ہی ہے۔

زندگی کے تین بڑے موضوعات ہیں، خدا، کائنات اور انسان۔ آگاہی ان تینوں موضوعات سے متعلق حقیقت یا معنی کی نشاندہی کرتی ہے۔ گویا آگاہی کل زندگی کی حقیقت یا معنی کی دریافت کا نام ہے۔

آگاہی کی ایک صورت حکیمانہ ہے۔ حکیم منطق اور تعقل کی مدد سے کسی ایسی حقیقت کا انکشاف کرتا ہے جو پہلے منکشف نہیں ہوتی۔

آگاہی کی دوسری صورت جذباتی، تخیلی یا شاعرانہ ہے۔ شاعر اپنے جذباتی تجربے کے ذریعے، تخیل کی مدد سے نئی حقیقتوں کا سراغ لگاتا ہے یا معلوم حقیقتوں کا کوئی نیا رُخ دکھاتا ہے ...'

آگاہی کی ایک صورت مشاہداتی اور تجربی ہے۔ سائنسدان طبیعی تجربے کے ذریعے اشیاء کے اندر چھپے ہوئے خواص اور ان کے قوانین کی دریافت کرتا ہے۔

آگاہی کی ایک آخری صورت وہ ہے جو عقلی غور و فکر سے حاصل نہیں ہوتی بلکہ بصورت کشف قلوبِ مصفّیٰ پر ظاہر ہوتی ہے اور زندگی کے اصل معنی سے روشناس کرا دیتی ہے۔ یہ روحانی یا وجدانی شعور ہے۔ صوفیوں کی اصطلاح میں اسے حکمتِ الٰہی، معرفت اور حقیقت کہتے ہیں۔ آگاہی کی یہ سب صورتیں برحق (VALID) ہیں لیکن مشکل یہ ہے کہ ان کا بیان بعض اوقات نارسا ثابت ہوتا ہے اور دوسرا ن کے باوصف غیر کو ان کا یقین دلانا مشکل ہوتا ہے۔ خود صاحبِ تجربہ اس کا یقین کر سکتا ہے لیکن صحیح بیان وہ بھی نہیں کر سکتا، تاہم سائنسی آگاہی کے نتائج "عیاں را چہ بیان" کے مصداق ناقابلِ انکار ہوتے ہیں اور وہ قابلِ تصدیق ہوتے ہیں۔ لیکن اس لحاظ سے ناقص ہے کہ وہ حسی اور طبیعیاتی تجربوں پر بات کر سکتی ہے اس سے آگے بڑھ نہیں سکتی۔ شعورِ انسانی نے حقیقت کی مسلسل جستجو کی ہے۔ کسی نے جمال میں حقیقت کا مشاہدہ کیا ہے۔ کسی نے حقیقت کو وحدت وجود میں پایا ہے۔ کسی نے دنیا کو وہم و سیمیا قرار دیا ہے۔ کسی نے انسان کو ہی مرکزِ وجود خیال کیا ہے۔ کسی نے زندگی کو اندھی بہری قوتوں کا بے مقصد و بے مقصود ہنگامہ سمجھا ہے۔ کسی نے اسے ایک منظم ضابطہ، قانون و آئین قرار دیا ہے۔ کسی نے خدا ہی کو سب کچھ مانا ہے اور کسی نے خدا کو اپنی دنیا سے جلا وطن بھی کر دیا ہے۔

ان نتائج تک پہنچنے کے لیے ہر کسی کو اپنے اپنے تجربے سے گزرنا پڑا۔ کسی نے طویل مراقبات سے، کسی نے عقلی غور و فکر سے۔ کسی نے تاریخ کے قدیم تجربوں سے نتیجے نکالے۔ کسی نے طبیعیات کی تاثیرات کی پیمائش سے، کسی نے حیاتیات کے تنوعات اور ان کے توالد اور ان کے ارتقاء کے طریقوں سے۔

اور بعضوں نے انسانی جذبوں کے سمندر میں شناوری کر کے اپنے نتیجے اخذ کیے اور دکھ کے دریچے سے حقیقت کی جھلک دیکھی۔ ادب اور شاعری میں آگاہی کی روایت اپنی ہے۔ دنیا کے ہر ادب میں اکابر شعراء نے خدا، انسان اور کائنات کے بارے میں جذباتی (شاعرانہ) انکشاف کیے ہیں خصوصاً المیہ نگاروں (ٹریجڈی لکھنے والے شاعروں) نے انسان کی حقیقت اور انسان کی تقدیر کے بارے میں بہت کچھ دریافت کیا ہے۔ سوفوکلیز سے لے کر کافکا اور ٹی۔ ایس ایلیٹ اور UNAMANO تک کے دنیا کے ادب کے پیشوا یہی لوگ ہیں۔ ان میں سے بعض نے خدا کی ہستی میں یقین کو علاج بتایا ہے اور بعض نے خدا سے مایوسی اور انکار کو۔ اتنا بہر حال واضح ہے کہ ان میں اکثر کے نزدیک شکست اور الم ہی زندگی کی اصل حقیقت ہے۔

اردو فارسی شاعری نے بھی اپنے انداز میں ان حقائق سے پردہ اٹھایا ہے۔ اور یہ حقائق سب سے زیادہ عرفانی شاعری یا حکیمانہ شاعری میں موجود ہیں۔ اور اس کی ایک طویل روایت ہے، جو سنائی سے شروع ہو کر رومی و عطار و عراقی سے گزرتی ہوئی بیدل، میر تقی میر، میر درد اور غالب تک آپہنچتی ہے۔ اس روایت کو متعلقہ دور کے صوفیانہ نظریے سے جدا نہیں کیا جا سکتا یہی وجہ ہے کہ اس روایت کے صحیح ادراک کے لیے صوفیانہ تحریکوں اور ان سے متعلق نثری ادب کا مطالعہ اشد ضروری ہے۔

بیدل کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن ان کے پیش کردہ حقائق کے متعلق زیادہ جستجو نہیں ہوئی۔ اس کی وجہ شاید یہ ہے کہ ان کا کلام دقیق ہے۔ غزل میں استعارات کے لوازم وصفات بعیدہ پر مضمون کی عمارت استوار کرنے سے معانی تک رسائی مشکل سے ہوتی ہے اور رباعیات اور مثنویوں میں مضامین کی فلسفیانہ پرداخت کی وجہ سے ابہام اور پیچیدگی سے واسطہ پڑتا ہے۔

اس مقالے میں بیدل کے افکار و حقائق کی کلی بحث ممکن نہیں۔ یہاں صرف ان کے تصورِ آگاہی کی حقیقت مجملاً بیان ہوگی۔

یہ تو بالکل ظاہر ہے کہ بیدل کے تصورِ آگاہی پر اسلام اور اسلام کے عرفانی سلسلوں کی گہری چھاپ ہے۔ یہ بھی نظر آتا ہے کہ عہدِ اورنگ زیب کی قیدمیہ تحریک بھی (جو سلسلہ مجددیہ کا تسلسل تھا)۔ بیدل کے کلام میں منعکس ہے۔ تاہم یہ کہا جا سکتا ہے کہ ان سب مشترک نقوش کے اندر وہ اپنا ایک نمایاں رنگ رکھتے ہیں، جو ان کے لیے باعثِ انفرادیت ہے۔ بالعموم عرفانی فکر میں آگاہی سے مراد اس حقیقت کا انکشاف اور اس کا ایقان ہے کہ کائنات وہم ہے اور اس میں خدا کے سوا کوئی موجود نہیں۔ اس تصور کے تحت صدہا دوسرے مسائل آجاتے ہیں۔ میں یہاں علومِ رسمی اور علومِ حکمی (منطق و اشراق) سے قطعِ نظر کرتا ہوں کیونکہ یہ بحث ہمیں بہت دور لے جائے گی۔ البتہ اس زمانے کی بڑی عرفانی تحریکوں کی اجمالی کیفیت مناسب ہوگی۔ مجملاً ایک تو وہ تحریک تھی جسے ہم قیومیہ مجددیہ کہتے ہیں جس میں طریقت کو شریعت کا پاسبان بنا کر ایسے دیندار لوگ پیدا کیے گئے جو طریقت کے ذریعے سے شعائر کے احترام کے راستے دکھلاتے تھے۔ دوسری تحریک شاہ کلیم اللہؒ اور مظہر جانجاناںؒ شہید کی تھی جو شریعت

کو ایک شیریں کاروبار محبت و عشق بنانے کے لیے طریقت کو شریعت کا رفیق و دمساز بنانا چاہتے تھے۔ پھر شاہ گلشن اور میر ناصر، عندلیب اور خواجہ میر درد کا طریقہ محمدیہ تھا۔ یہ لوگ شخصیت رسول سے عشق کے علمبردار تھے اور شعر و موسیقی، وجد و حال کے راستے سے ذوق و استغراق کے داعی تھے۔ اس کے ساتھ ہی اشراقی حکمت بھی فروغ پر تھی جو حکمت رسمی اور وجدان کے پیوند کی قائل تھی۔ اس زمانے کی غیر معمولی شخصیتوں کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے اپنے اپنے مقاصد خاص کو مرکز بنا کر مختلف لہروں میں زیادہ سے زیادہ امتزاج پیدا کرنے کی کوشش کی۔ ان میں دو عظیم شخصیتیں تھیں، حضرت شاہ ولی اللہؒ اور میرزا بیدل جن کے ساتھ آخر میں غالب کا نام اس لیے مذکور ہونا ضروری ہے کہ اس مقالے میں ہم انہیں آگاہی کا شارح قرار دے کر زیر بحث لا رہے ہیں۔

بیدل کی آگاہی کو ہم دو لفظوں میں ادا کر سکتے ہیں۔

(۱) ہویت اور (۲) حقیقتِ محمدیہ اور (۳) امر کا انکشاف۔

ہویت کا تحقق یہ جستجو کرتا ہے کہ کائنات کی حقیقت اور اصل کیا ہے۔ یہ کارخانۂ عالم کس نے بنایا ہے، اس کے پیچھے کون ہے، وہ کیا چاہتا ہے۔ ان سب سوالوں کا جواب بیدل کے کلام میں ملتا ہے۔

ہو اللہ! بیدل کی تحقیق میں:

عقل و حس، سمع و بصر، جان و جسد   ہمہ عشق است، ہو اللہ احد

یورپ کے عارفوں کے نزدیک آگاہی کے موضوعات تین ہیں:

(۱) خدا (۲) کائنات اور (۳) انسان۔ مگر بیدل اور دیگر عرفائے مشرق نقطۂ انتہائی کے طور پر صرف ہو اللہ احد ہی کو کل حقیقت مانتے ہیں۔ پھر اس کی توضیح میں ان کی نظر میں حقیقتیں دو ہی رہ جاتی ہیں۔ (۱) اللہ اور (۲) انسان جس کا نقطۂ کمال حقیقتِ محمدیہ ہے۔ کائنات شئون الہٰی ہیں خود حقیقت نہیں۔

بیدل آدم کو احدیت کی بنائے محکم کہتے ہیں ؎

چیست آدم تجلّیِ اوراک   یعنی آں فہم معنیِ لولاک

احدیت بنائے محکم او   الف افتادہ علتِ دم او

قلزمِ کائنات و ہرچہ دروست   جوشِ بے تابیِ حقیقتِ اوست

ظاہر و باطنش حدوث و قدم   صورت و معنیش وجود و عدم

غور کیجیے یہ تصور انسان کو کتنا دور لے جا رہا ہے۔ انسان ایک طرف احدیت بنائے محکم انسان ہے اور دوسری طرف انسان ہی دنیا و مافیہا کی اصل روح ہے۔

یوں تو انسان کا شرف ہی بڑے سلسلۂ عرفان میں نمایاں کیا گیا ہے مگر بیدل کا یہ تصور کہ انسان میں خالق اور کائنات دونوں گم ہوتے نظر آتے ہیں، قابلِ غور ہے ...، یہاں بات وہ نہیں جو غالب

نے کبھی دہم اس کے ہیں ہمارا پوچھنا کیا) یہاں قصہ وہ بھی نہیں جو میر نے چھیڑا دہم وہاں کے ہیں تم جہاں کے ہو) بلکہ بات کچھ اس سے آگے کی معلوم ہوتی ہے کچھ ایسا لگتا ہے کہ ہویت کا اشارہ جس طرح خدا پر چسپاں ہو سکتا ہے مثنوی عرفاں کے بابِ اول میں ہویت کا اشارہ آدم ہی کی طرف ہے۔

انسان کی اس فوق الکل اہمیت کی گفتگو خطرے سے خالی نہیں (میر نے ڈرتے ہوئے کہا تھا۔ ع شاید اس پردے میں خدا ہو وے میں اس مبحث پر، اپنی علمی بے بسی و کوتاہی کی وجہ سے اور کچھ بحث کی نزاکت کی بنا پر زیادہ نہیں لکھتا۔ بہر حال بیدل کی دریافت انسان کی ہویت ہے۔

اب دوسرا بڑا مسئلہ حقیقتِ محمدیہ کا ادراک ہے۔ ابن العربی نے بڑی طویل اور سلسلہ در سلسلہ تشبیہات کی مدد سے حقیقتِ محمدیہ کو اس گوہرِ آبدار سے تشبیہ دی ہے جو کسی مرصع ڈبیہ کے اندر کئی تہوں اور کئی پردوں کے اندر محفوظ ہو اور کمال یہ ہو کہ یہ سب پردے اس کی روشنی سے برابر منور ہوں اور پرتو ڈبیہ کے باہر بھی جلوہ فگن ہو۔ بیدل کی حقیقتِ محمدیہ بھی یہی ہے وہ اسے معانی لولاک قرار دے کر کارخانہ وجود کے ربط و نسق کا کمال کہتے ہیں جو جلال و جمال کا اجتماع ہے۔ اسی کی معرفت، کارخانہ عالم اعتدال اور حساب کے مطابق تشکیل پاتا ہے اور فن و شعر و ادب اسی ترتیبِ اعتدال کی صورتیں ہیں۔

اسلامی اصطلاحات میں لفظ امر نہایت ہی بامعنی لفظ ہے۔ یہ امر خدا کا امر (ارادہ) بھی ہے اور اس کا نفاذ بھی۔ اس کا علم بھی ہے اور اس کی حکمت بھی، اس کی قدرت بھی ہے اور اس کی مشیت بھی۔ بیدل نے مثنوی عرفاں میں جو کچھ لکھا ہے یہ سب دراصل واللہ غالب علی امرہ کی شرح ہے کیونکہ ایک مسلم متفکر کی تمام تحقیق کی تان بالآخر خدا پر ہی ٹوٹتی ہے۔ اس ساری فلسفی کو جو بیان ہوئی ہے نکتہ امر کی تشریح سمجھا جا سکتا ہے۔ امر کے معنی ہوتے اللہ تعالیٰ کی شان کا ظہور جس کا اول مرحلے پر نام انسان ہے اور وہ نشر سے پر کائنات اور اس کے جملہ مراتب میں اعتدال و نظم کی ذمہ دار حقیقتِ محمدیہ ہے ...... اس طرح زندگی کی کل حقیقت حقیقتِ محمدیہ ہے۔

اب تک سبتی گفتگو ہوئی ہے اسلامی تصوف کی اصطلاحوں میں ہوئی ہے اور نہایت اختصار سے ہوئی ہے۔ بیدل کی مثنوی عرفاں، رباعیات اور دیوانِ غزل میں اس کے تشریحی مباحث پھیلے ہوئے ہیں۔ ان میں کئی مسائل حکیمانہ نوعیت کے، کئی سائنسی، طبیعیاتی، انسانی قسم کے اور کئی شاعرانہ جذب و جنون سے متعلق ہیں جن کے لیے ایک کتاب درکار ہوگی۔

بہر حال بیدل کے کلام کے دو دعوے مدِ نظر ہیں۔ ایک دعویٰ نظری ہے یعنی یہ کہ حقیقت تک رسائی کے لیے آگاہی کی ضرورت ہے جو بڑی ریاضت اور پیچ و تابِ دوام کا عمل ہے اور اس کے بھی کئی مدارج ہیں۔ دوسرا دعویٰ ان کی اپنی دریافتوں کے بارے میں ہے اور وہ یہ ہے کہ انہوں نے اپنی کتابوں میں بیان کردہ حقائق، تجربے اور کاوش سے دریافت کیے ہیں۔ بیدل کی آگاہی تین چار منزلوں سے گزرتی ہے۔ اس کے لیے

بیدل نے چند اصطلاحیں استعمال کی ہیں غفلت سیتر، (= مشاہدہ کائنات اور ادراک) اور شعور یا آگاہی (مابین میں امتیاز کی منزل)، تحیر یا حیرت ۔ غفلت کے معنی ہیں بے فکرانہ تماشائے عالم ۔ یہ نہ سوچنے کی منزل ہے ، لہذا آسودہ ہے ۔ بیدل کے نزدیک عالم غفلت اگرچہ پُر سکون عالم ہے لیکن حقیقت کی جویندہ آنکھ اس منزل پر قانع نہیں ہوتی ، آگے بڑھتی ہے اور اپنے اردگرد پھیلی ہوئی دنیا کی چھان پھٹک کرتی ہے اور مشاہدہ کے بعد اس کے خواص و کوائف میں امتیاز کی عادت ڈالتی ہے ۔ یہ شعور د آگہی کی پہلی منزل ہے لیکن حقائق پسند ذہن جب ان امتیازات پر غور کرتا ہے تو یہ منزل تضادات سے پُر معلوم ہوتی ہے ۔ کم ہمت جویندہ اسی منزل میں بھٹک کر رہ جاتا ہے لیکن اہلِ ہمت اس سے آگے بڑھ کر قلب کی وادی میں اترتے ہیں اور وجد و مراقبہ سے ایک ایسی منزل میں جا پہنچتے ہیں جسے ہویت کی منزل کہا جا سکتا ہے ۔

بیدل نے مثنوی عرفاں میں ان سب اصطلاحات کی خود تشریح کی ہے ۔ آگاہی سے ان کی مراد "بے نقابیٔ حقیقت کا انکشاف" ہے :

آگہی بے نقابیِ گُلِ تو   مرگ نظارۂ تغافل تو

ان کے نزدیک آگہی کا کمال شعورِ حق (شعورِ اسم) ہے اور کائنات کے بارے میں آگہی شعورِ صفات ہے جس کے ادراک کے لیے عقل کی کارفرمائی لازم ہے ۔ آگہی کی عقلی حد جب ختم ہو جاتی ہے تو ماورائے عقل کا آغاز ہوتا ہے ۔ وہ اسے مقامِ حیرت کہتے ہیں ۔ جہاں آگہی کی نچلی منزلیں بے قراری اور اضطراب کی حامل ہوتی ہیں وہاں حیرت ایک انبساطی منزل ہے جس میں ما و من کا امتیاز اور عقلی اور حسی کا فرق مٹ جاتا ہے ۔ جب تک عقلی آگہی جاری رہتی ہے پریشانی اور اضطراب شامل حال رہتا ہے ۔ اس سے آگے محویت ہی محویت ہے ۔

بیدل آگہی کے کرب و اضطراب کے بارے میں کہتے ہیں ؎

آگہی رنجِ پشیمانی ۔ داشت   عیش ہا درخورِ غفلت کردم

بقدرِ آگہی آمادہ است اسبابِ تشویشت   طبیعت باید اینجا اندکے غافل شود پیدا

اس کے مقابلے میں حیرت میں اطمینان اور جمعیت خاطر ہے ۔ یہ پُر لذت اور حسین مقام ہے :

حیرتِ دل گر نپردازد بہ ضبطِ کارہا   نالہ می بندد بہ فتراک طپش کہسارہا

بیدل کی آگہی کا دائرہ خاصا وسیع ہے ۔ اس میں موجود، مابعد الطبیعیاتی حقیقتوں کے علاوہ نفسِ انسانی کی کیفیات و ذوقیات ۔ اور ان سے آگے بڑھ کر طبیعیات کے وہ انکشافات بھی ہیں ۔ جو عہد حاضر کی ایجاد سمجھے جاتے ہیں ۔ ان کی فہرست طویل ہے ، آدم کی حقیقت ، عقل اور علم کی ماہیت ، مکان اور زمان کی ماہیت ، تجددِ امثال ، اتحاد و تفریق ، مقادیرِ ازمنہ کی حقیقت ، جلال و کمال کے معنی ، مظاہرِ جمال کی ماہیت وغیرہ وغیرہ ۔ اس قسم کے کئی مشکل مسائل و مقامات کی بحث ہے ۔

بیدل حسن کا تجزیہ یوں کرتے ہیں کہ حسن دراصل جلال سے نمودار ہوتا ہے جو جمال کی ایک صورت ہے ۔

اور جمال اعتدالِ ترتیب کو کہتے ہیں - گویا جمال کی اصل حقیقت اعتدال ہے - بیدل کی خاص اصطلاح کے مطابق جلال اسم کے علم کا نام ہے - اور جمال صفات کے ادراک کا - بیدل کہتے ہیں ؎

بیدل اکنون جمال می بالد　　　　از جلال اعتدال می بالد
معنیٔ قہر چون تنزل کرد　　　　صورتِ مہر بالیدش گل کرد

قابلِ غور نکتہ یہ ہے کہ بیدل کی نظر میں جمال (یعنی اعتدال) ایک حساب کا متقاضی ہے یعنی مقداروں کے ربط اور فاصلوں کے تناسب کا ؎

حسن جز ربطِ آب و تاب نیست　　　　نسقِ جلوہ بے حساب نیست

بیدل کے بیانات سے یوں محسوس ہوتا ہے کہ کائنات کا سارا نظام حسابیاتی (ریاضیاتی) ہے اور فنونِ لطیفہ بھی ایک حسابی عمل کے تابع ہیں (اور یہ اسمِ حق کے صفاتی پرتو ہیں) کائنات کے سارے عمل کو ایک ریاضیاتی عمل کہنا دورِ جدید کا انکشاف سمجھا جاتا ہے - لیکن بیدل کے انکشاف پر غور فرمائیے ان کے وجدان نے مدتوں پہلے اس راز کو کھول دیا ہے -

بیدل کے افکار میں موجودہ دور کی وجودیت کے آثار بھی موجود ہیں - میں خود اس کی تحقیق نہیں کر سکا، لیکن ڈاکٹر کرنل خواجہ عبدالرشید نے اپنی کتاب معارف النفس میں بیدل کی اصطلاح ما و من (جو بکثرت آتی ہے) کا نہایت عالمانہ تجزیہ کرتے ہوئے اس خیال کو مارٹن BAUBER کی نظم IHND THOU کے مماثل قرار دے کر بیدل کی وجودیت کا سراغ لگایا ہے -

ہم برگساں کے نظریۂ جوشِ حیات (VITALISM) سے آگاہ ہیں - بیدل کے یہاں بھی اس جوشِ حیات کے شواہد موجود ہیں - مثلاً اسی ایک مصرعے کو دیکھئے ؏

جسم احساسِ قدرتِ روح است

گویا جسم اور روح دونوں متحد ہیں - اسی طرح بیدل عقلی اور حسی کو بھی الگ نہیں مانتے ؎

عقلی و حسی آنچہ در نظر اند　　　　یک قلم جسم و جان یکدگر اند

بیدل کائنات کے قانون تغیر و انقلاب کا ذکر فرماتے ہیں ؎

ذرہ تا آفتاب منقلب است　　　　نبض دل تا نگہ رہین تب است

پھر اس تب (جوش) کے اندر سے قدرت "قانون نسق حساب" کے تحت اشیاء میں ایک نظم پیدا کرتی ہے ؎

مقتضائے حقیقتِ ہر یک　　　　نسقے بست خاک تا بفلک

اور مجھے تو ذرہ و موج کے استعاروں میں بھی جدید طبیعیات (روشنی کے موجی نظریے) کا عکس دکھائی دیتا ہے - قدرے گہرے تجربے سے یہ ثابت ہو سکتا ہے کہ OGLEY اور میکس پلانک کا کوانٹم اور موجی نظریہ بیدل

کے وجدان پر منکشف ہو چکا تھا۔ یہ ریاضیاتی مابعد الطبیعیاتی مسئلے اپنی جگہ ہیں مگر انسان کا مسئلہ ابھی باقی ہے۔ میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ بیدل انسانی تقدیر (المیہ) کی گہرائیوں میں نہیں اُترے۔ یہ صحیح ہے کہ ان کے کلام میں شکست ایک کلیدی لفظ ہے مگر اس کا مفہوم عرفانی معلوم ہوتا ہے۔ انسان کا دکھ بیدل کا موضوعِ خاص نہیں۔ وہ آگہی کی منزلوں میں بھی دکھ کی وسعتوں کا اندازہ نہیں کر سکے۔ وہ صرف دو منزلوں سے باخبر ہیں۔ مقامِ غفلت اور مقامِ حیرت، فقط۔ خلاصہ یہ ہے کہ بیدل کا مقام اکبر حیرت[1] ہے، جہاں اضداد (کمال و نقصان) کا احساس مٹ جاتا ہے ؎

دیدہ محوِ کمال و نقصان شد　　　　خود اینجا رسید و حیران شد

لیکن معلوم ہوتا ہے کہ مقامِ حیرت کم یاب شے ہے۔ عارف اس کی جستجو میں لگا رہتا ہے، ہر ہر مقام سے گزرتا ہے۔ شاعر ہے تو جذبات کے زیر و بم میں حقیقت کو ڈھونڈھتا رہتا ہے، نئی تراکیب اور نئے پیرایہ ہائے بیان کے اندر ایجاد کے گل کھلاتا ہے، حقائق معلوم کر کے، اندر سے ان کے نامعلوم رُخ دیکھتا رہتا ہے۔ اسے وہ ایجاد و اختراع کا نام دیتا ہے۔ طبیعیاتی ہے تو کائنات کا مشاہدہ کرتا ہے۔ اس کے اندر سے دریافتیں کرتا رہتا ہے، آگے گزرتا ہے، عقلیات کی چھان بین کرتا ہے۔ پھر باطن کی لہروں کو ناپتا رہتا ہے۔ پھر بڑے مجاہدے کے بعد مقامِ حیرت کی شعاع کو بھی پا لیتا ہے۔ آغاز اس آگہی کا شعور ہے، انجام اس کا حیرت ہے ؎

اے حدوثت شعورِ اسم و صفات　　　　قدمت حیرتِ تقدسِ ذات

میں یہ نتیجہ بھی نہیں نکال سکا کہ بیدل کو خود مقامِ حیرت حاصل بھی ہوا یا نہیں۔ مقامِ تماشا تو ان کے ہاں بہت ہے اور عقلی فکری تجزیہ بھی مگر مقامِ حیرت کا تجزیہ کہاں تک ہے کچھ کہنا مشکل ہے لیکن انہوں نے جس وجدانی بصیرت سے طبیعیاتی ریاضیاتی اصولوں کا ذکر کیا ہے۔ وہ محض عقلی معلوم نہیں ہوتا۔ اسے جذب وجنون کیوں نہ سمجھ لیا جائے، مجموعی لحاظ سے دیکھا جائے، تو بیدل کی آگہی مفکرانہ، حکیمانہ (INTELLECTUAL) ہے جسے شعر کے لباس میں پیش کیا گیا ہے۔ شاید اسے شاعرانہ بھی نہیں کہا جا سکتا اس لیے کہ آگہی جذباتی تجربے کی آگ میں جل کر حاصل نہیں ہوتی۔ یہ محض عقلی فکری اور استدلالی ہے جس کے لیے عارفین کی زبان استعمال ہوتی ہے۔ اور اسلوبِ تصویری اختیار کیا گیا ہے۔

وہ شاعرانہ آگہی جو الم کے تجربے سے حاصل ہوتی ہے اور اس میں زندگی کی تقدیر کا وہ ڈراما نظر آتا ہے جس کا انجام شکست ہے۔ بیدل کے یہاں مفقود ہے۔ نہ وہ سوفوکلیز کے مانند زندگی کو شر کا ہنگامہ عمل سمجھتے ہیں۔ نہ ان میں گوئٹے کا TITANISM ہے[2]۔ انہوں نے انسان کو ہویت کی منزل پر پہنچا کر اسے

---

[1] تفصیل کے لیے میرا مقالہ دیکھیے بعنوان "بیدل کی انفرادیت" میری کتاب "فارسی زبان و ادب" میں۔

[2] TITANISM سے مراد انسان کی غیر معمولی اور بے کراں قوت و صلاحیت ہے۔

بہت بڑی عظمت دی مگر اس کے بیکراں غم پر آنسو تک نہ بہایا...... بڑی بے تکلفی سے فرمادیا ہے

ماتم امروز نہ دیدہ و نوحۂ فردا شنید اشک ما بیدل بہ ہیچ افسانۂ نشکست و نریخت

پھر ہم کیا سمجھیں ، کیا ان کا مقام محض عالم غفلت ہی تھا؟

ازیں بساط کہ داغ آرمیدن رفت کہ باوجودِ نفس غافل از طپیدن رفت

یا یہ عالم بیرنگی کہیں جہاں اضداد کا احساس مٹ جاتا ہے ؂

باعث ہر گریہ و فریاد لطفِ آشناست

ظاہر ہے کہ یہ ہمواری اور ہر حال رضاو تسلیم کا مقام ہے ۔ یوں لفظ شکست جیسا کہ بیان ہوچکا ہے بیدل کے کلیدی الفاظ میں ہے ۔ یہ کائناتی ہے یعنی زندگی کی بے ثباتی سے متعلق ہے ۔ وہ خود شکست کی حقیقت سے آشنا معلوم نہیں ہوتے ۔ ان کے یہاں تو الم کی وہ کسک بھی نہیں ۔ جو ایک عام غزل گو کے کلام میں ہوتی ہے ۔ جوش وخروش ہے ، ٹھاٹھ ہے ، عمارت گری ہے لیکن الم نہیں ۔ اس کے کچھ اسباب ہیں مگر اس مقالے میں ان کی تفصیل کی گنجائش نہیں ۔

وہ حسن کے ستائش گو ہیں مگر درد عشق کے ترجمان نہیں اور حسن میں بھی انسانی حسن کی تصویر سے زیادہ وہ طاؤس کے صد رنگ جمال سے مسحور ہیں ۔

درد و الم اور شکست اس تجربے سے ناآشنا ہونے کی وجہ سے نہ وہ گناہ کے رقصِ ابلیس سے باخبر ہیں اور نہ ان کے یہاں ہمہ گیر رحمت کا وہ تصور پایا جاتا ہے جو اس دکھ بھرے سنسار میں ہر کسی کا واحد سہارا ہے ۔

اب اس سلسلے کے دوسرے شاعر غالب ہیں ، جن کے کلام میں غفلت ، آگاہی ، حیرت اور تحیر کے الفاظ کلیدی حیثیت رکھتے ہیں ۔ اب تک غالب پر بیدل کے اثرات کی کہانی ادھوری بیان ہوئی ہے ۔ ایک زمانہ تھا جب غالب کو بیدل کا محض پرتو سمجھا جاتا تھا ۔ پھر اس رائے میں تبدیلی ہوئی اور کہا گیا کہ ابتدائی زمانے میں غالب کے قدیم کلام پر بیدل کا اثر تھا مگر پھر غالب نے اس سے توبہ کرلی اور اب کچھ عرصے سے بیدل کے اثرات کا صاف انکار ہے حالانکہ یہ انکار واضح حقیقتوں کا انکار ہے ۔ صحیح رائے شاید ان تین مسلکوں کے درمیان ہے ۔ غالب پر بیدل کا اثر یقینی ہے ۔ لیکن اس اثر کے باوجود غالب خود اپنا بھی ایک وجود رکھتے ہیں ۔ بااین ہمہ غالب بیدل سے اثر پذیر ہیں ۔ ان کی روایت سے بے نیاز اور کنارہ کش نہیں ہوسکے ۔ دعوے کے لحاظ سے وہ کچھ کہیں ، بیدل کی روایت ان کی شاعری کے قماش میں پیوست ہے تاہم انفرادیت قائم ہے ۔

موجودہ مقالہ غالب کی آگاہی کی بحث تک محدود ہے ۔ یاد رہے کہ غفلت ، تحیر اور آگاہی (آگہی ، شعور) بیدل کے خاص الفاظ ہیں اور بیدل کے یہاں آگاہی کی تشریح ہے اور آگاہی کی جو مختلف صورتیں ہیں سابقاً بیان ہوچکی ہیں ۔

پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ غالب اور بیدل کے ذہنی فاصلے خاصے ہیں تاہم مماثلتیں بھی بہت ہیں۔ چنانچہ غالب کا اردو کلام جو یقینی طور سے بیدل کے اثر میں ڈوبا ہوا ہے آگاہی کے اشاروں سے بریز ہے اور آگاہی کے کوائف بھی اکثر وہی ہیں جو عموماً بیدل کے یہاں ہیں۔ مثلاً :

تا کجا اے آگہی رنگِ تماشا باختن　　　چشمِ واگر دیدہ آغوشِ وداعِ جلوہ ہے

عجز دیدن ہا بہ ناز و ناز رفتن ہا بہ چشم　　　جادۂ صحرائے آگاہی شعاعِ جلوہ ہے

بیدل کے احساس میں آگاہی (شعورِ عقلی) موجبِ صد اضطراب ہے۔ غالب بھی یہی کہتے ہیں ؎

خدایا چشم تا دل درد ہے افسونِ آگاہی　　　نگہ حیرت سوادِ خواب بے تعبیر بہتر ہے

رشک ہے آسائشِ اربابِ غفلت پر اسدؔ　　　پیچ و تابِ دل نصیبِ خاطرِ آگاہ ہے

بیدل کی نظر میں آگاہی کا درد و الم، حیرت کی محویت سے دور ہو سکتا ہے۔ غالب بھی یہی کہتے ہیں ؎

حیرت طلب ہے حل معمائے آگہی　　　شبنم گدازِ آئینۂ اعتبار ہے

بے مے کسے ہے طاقتِ آشوبِ آگہی　　　کھینچا ہے عجزِ حوصلہ نے خطِ ایاغ کا

بیدل کہہ چکے ہیں کہ آگہی (شعورِ عقلی) ایک خواب پریشان کے مانند ہے۔ غالب کا خیال دیکھیے ؎

دو عالم آگہی سامان یک خوابِ پریشان ہے

غالب کے نزدیک عقلی آگہی بھی فریبِ تماشا ہی ہے :

گل غنچگی میں غرقۂ دریائے رنگ ہے　　　اے آگہی فریبِ تماشا کہاں نہیں

آگہی کے پہلو بہ پہلو غالب کے یہاں بعض اور الفاظ بھی ہیں جو بیدل کے خاص الفاظ ہیں۔ ان میں سے ایک غفلت ہے۔ غفلت اس حالت کا نام ہے جس میں زندگی تماشا ہی سمجھی جاتی ہے۔ اس میں امتیازِ عقلی کی کوئی سعی نہیں کی جاتی اگرچہ غالب اس غفلت کو بھی آگاہی ہی سمجھتے ہیں ؎

غفلتِ دیوانہ جز تمہیدِ آگاہی نہیں　　　مغزِ سر خوابِ پریشاں ہے سخن کے فکر میں

حیرتؔ اور تحیر جو بیدل کے محبوب الفاظ ہیں غالب کے یہاں بھی ہیں۔ اسی طرح طلسم اور ایجاد کی اصطلاحیں بھی بکثرت ہیں۔

غالب نے اس مضمون کو یوں ادا کیا ہے ؎

تو وہ بدخو کہ تحیر کو تماشا جانے　　　دل وہ افسانہ کہ آشفتہ بیانی مانگے

لیکن کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب کے کلام میں حیرت اور تحیر کے الفاظ تجربے کی حیثیت نہیں رکھتے۔ ان کا استعمال محض رسمی ہے۔ غالب بینش، تماشا اور سیر ہی میں لطفِ زندگی محسوس کرتے ہیں اور جہاں رنگ و بو کی رنگارنگی ان کے لیے باعثِ نشاط ہے۔

تعجب یہ ہے کہ غالب نے اپنے فارسی کلام میں آگہی جیسی بامعنی اور گہری اصطلاح ترک کر کے اس کے

بجائے دیدہ وری (اور دیدہ ور) کی اصطلاحیں استعمال کی ہیں۔

بظاہر دیدہ وری کی اصطلاح آگاہی ہی کے معنوں میں استعمال ہو رہی ہے لیکن غائر نظر سے یہ ترشح ہوتا ہے کہ غالب کی دیدہ وری شعورِ حسّی ہی کی ایک صورت کمال ہے۔ جیسے تخیلی تجزیے کی آنچ دکھائی گئی ہے۔ عموماً یہ عقلی تجزیے کی صورت نہیں بلکہ محض تخیلی تصور ہے۔ جو اشیا کی ظاہری سطح سے آگے خیال کے قاصد دوڑاتا ہے۔ اور تخیل کے زور سے ہر شے کے باطن میں کچھ نئی حقیقتیں یا ان کے نئے (یا چھپے ہوئے) خواص ڈھونڈ لاتا ہے۔

غالب کی دیدہ وری بھی کچھ اسی قسم کی ہے۔ ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم نے (جن کا اس بحث کے سلسلے میں ممنون ہوں) دیدہ وری کے معنی بصیرت کیے ہیں۔ وہ کہتے ہیں "دیدہ ور یا صاحب نظر وہ ہے جو زندگی کے ممکنات سے آگاہ ہو .... دیدہ وری یہ ہے کہ فطرت کے ان ممکنات سے آگاہی ہو۔ جنہوں نے ابھی پیرایۂ وجود اختیار نہیں کیا۔"

(افکار غالب، ص ۳۲۰)

دیدہ ور وہ ہے جو عیاں کو تو دیکھتا ہی ہے نہاں کو بھی دیکھ لیتا ہے۔ اسے اندر کے راز معلوم ہو جاتے ہیں اور عالمِ مجاز سے عالمِ حقیقت کا پتا چلا لیتا ہے۔

لیکن ایک بڑا سوال بصیرت کے معنوں کے بارے میں ہے۔ بصیرت ایک وسیع اصطلاح ہے جس کے ایک معنی یہ ہیں کہ ظاہر کے اندر جو باطنی خواص ہیں ان کا ادراک ہو۔ ایک معنی یہ ہیں کہ ان خواص کی طبعی یا عقلی توجیہہ بھی معلوم ہو اور ایک یہ ہیں کہ حسّی، طبعی اور عقلی سے ماورا جو حقیقت ہے اس کا علم ہو جائے معلوم نہیں ان میں غالب کی بصیرت کس قسم کی ہے۔ بہرحال غالب کی دیدہ وری کا تصور یہ ہے کہ دیدہ ور کو ذرّے ذرّے میں حرکت اور زندگی نظر آتی ہے ؎

شررے راکہ بناگاہ بدرخواہد جست زخمہ کردار بتار رگ خارا جنبند

وہ پتھروں کے اندر بتانِ آذری کے رقص کا مشاہدہ کر لیتا ہے ؎

دیدہ ور آنکہ تا نہد دل بہ شمارِ دلبری در دلِ سنگ بنگرد رقصِ بتانِ آذری

جس قصیدے سے یہ اشعار لئے گئے ہیں، اس میں دیدہ ور کے اسی طرح کے اور اوصاف بھی بیان ہوئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ غالب کی یہ دیدہ وری عقیدۂ وحدت الوجود کے مطابق ہے۔ جس طرح بیدل نے کہا کہ کائنات ہو اللہ سے مختلف کوئی شے نہیں اسی طرح غالب کا بھی یہی خیال ہے۔ جسے ہم بے جان اور جامد اشیاء سمجھتے ہیں وہ بھی ہو اللہ ہی کے شئون ہیں۔ ظاہر بین اسے اللہ سے الگ شے سمجھتے ہیں مگر حقیقت شناس کی نظر میں ہو اللہ کے سوا ہے ہی کچھ نہیں۔ .. دیدہ وری کا یہ تصریح صوفیا کا عام مضمون ہے۔ غالب اور غمگین کی خط و کتابت میں اس نکتے پر بڑی بحث ہوئی ہے۔ غمگین یہ تلقین کرتے ہیں کہ عین اور غیر میں کوئی فرق نہیں۔ صرف ظاہر بین نظروں کو فرق نظر آتا ہے۔

واضح ہے کہ یہ متصوفانہ حقائق ہیں ۔ ریاضیاتی یا سائنسی یا فلسفیانہ نہیں ۔ اس لیے یہ تسلیم کرنا پڑتا ہے کہ غالب کی یہ حقیقت شناسی عرفانی تجربوں سے نہیں اُبھری بلکہ رسمی ہے ۔ البتہ ان کے یہاں وہ آگاہی ضرور ہے جو جذباتی شدتوں کی رہینِ منت ہے ۔ غالب کی آگاہی قلبِ انسانی اور جذبات سے متعلق گہری ہے، کائناتی اور مابعد الطبیعاتی مسائل کے بارے میں کم ہے ۔

صوفیہ نے ان سب کے الگ نام رکھے ہیں ۔ خواجہ میر درد علم الکتاب میں کہتے ہیں :

"معرفت سیر ابست و متعلق بکنہ ہر شے و حقیقت سیر السیر است کہ ذات الاشیاست"۔

غالب کی بصیرت کی نوعیت کیا ہے، یہ حل طلب مسئلہ ہے ۔ اگر ہم بغرضِ سہولت غالب کی آگاہی کو شاعرانہ آگاہی کہہ دیں جس میں صوفیانہ عقیدے بھی شامل ہیں تو شاید زیادہ غلط نہ ہوگا ۔ غالب کی آگاہی کی سطحیں مختلف ہیں اور قدرتی طور سے اس کی منزلیں بھی کئی ہوں گی ۔ ان کی آگاہی کی ایک صورت معلوم حقیقتوں کی نئی تعبیر ہے یعنی عام لوگ بعض حقیقتوں کا جو تصور رکھتے ہیں غالب اس کی نئی تعبیر پیش کرتے ہیں ۔ مثلاً :

شکوہ و شکر کو ثمر، بیم و امید کا سمجھ　　خانۂ آگہی خراب، دل نہ سمجھ بلا سمجھ

سب کو معلوم ہے کہ شکوہ و شکر دونوں عام انسانی حالتیں ہیں مگر غالب کی آگہی انہیں یہ بتاتی ہے کہ یہ جزا سزا کے تصورِ عقبیٰ کے نتیجے میں وارد ہوتی ہیں ۔ (یہ ساری غزل نئی تعبیروں کی آئینہ دار ہے ۔) کبھی اپنی خاص حکمت کے حوالے سے مشاہدات اور خارجی حقائق کی نئی تعبیر کرتے ہیں ؎

گر یاس کو نہ کھینچے تنگی عجب فضا ہے　　وسعت گہِ تمنا یک بام و صد ہوا ہے

تنگی کو عموماً ناگوار سمجھا جاتا ہے لیکن غالب اس تنگی کو بھی (بشرطِ حوصلہ) خوشگوار گردانتے ہیں ۔ یہ نئی تعبیر ہے ۔ بعض اشعار میں چشمِ غفلت کو دعوت آگہی ہے ؎

اے وائے غفلتِ نگہِ شوق ورنہ یاں　　ہر پارہ سنگ لختِ دلِ کوہِ طور تھا

بعض تعبیریں محض شاعرانہ استعارے ہیں :

رنگِ رواں و مرتعش درسِ تسلی شعار　　آئینہ طور اے خیال جلوے کو خوں بہا سمجھ

وحشتِ دردِ بے کسی، بے اثر اس قدر نہیں　　رشتۂ عمرِ خضر کو نالۂ نارسا سمجھ

بعض اشعار میں کوئی انکشاف، کوئی تعبیر نہیں لیکن اسلوب میں ایجاد کا ایک رنگ پیدا ہوگیا ہے :

برہم زنِ دو عالم تکلیفِ یک صدا ہے　　مینا شکستگاں کو کہسار خوں بہا ہے

فکرِ سخن یک انشا نہ ندائی خموش　　دودِ چراغ گویا زنجیرِ بے صدا ہے

(اس میں دود کی مشابہت نے ایجاد کی صورت پیدا کی ہے، ورنہ انکشاف کچھ نہیں ۔)

واں رنگ ہا بہ حیرتِ تدبیر ہیں ہنوز　　یاں شعلۂ چراغ ہے برگِ حنا مجھے

یہ بھی ایجادِ بیان کی ایک مثال ہے ؎

حسن و رعنائی میں وہم صد سر گرداں ہے فرق   سرو کے قامت پہ گل یک دامنِ کوتاہ ہے
ہوں تصور ہائے ہم دوشی سے بدستِ شرابِ   حیرتِ آغوشِ خوباں ساغرِ بلور ہے

غالب کی درج ذیل غزل میں حقیقتوں کا انکشاف خاصا نمایاں ہے :

خود فروشی ہائے ہستی بسکہ جائے خندہ ہے   تا شکستِ قیمتِ دل ہا صدائے خندہ ہے

(باقی پوری غزل دیوان میں ملاحظہ ہو)

اس غزل کی کئی نئی طبعی اور نفسیاتی تعبیرات موجود ہیں۔

تعبیر کی ایک صورت یہ بھی ہے کہ عام خیال کے بالکل برعکس شاعر ہمیں حقیقت کے ایک رُخ سے روشناس کرتا ہے ؎

ناامیدی ہے پرستارِ دلِ رنجیدہ   یاس آئینۂ پیدائیِ استغنا ہے

ہر داغِ تازہ یک دلِ داغ انتظار ہے   عرضِ فضا ہے سینۂ درد امتحاں نہ پوچھ

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب کی صوفیانہ معرفت بھی رسمی ہے۔ وہ غمگین کے نام خطوط میں بار بار اپنے عالمِ بیرنگی کا ذکر کرتے ہیں مگر ساری بات کھوکھلی معلوم ہوتی ہے۔ غالب کی آگاہی کا میدان نہ تصوف ہے نہ کائنات بلکہ انسان اور اس کا قلب ہے۔ اس سے ہٹ کر وہ جہاں بھی کچھ کہتے ہیں، وہ بیدل کی نقل ہی ہوتی ہے۔ اگر آگاہی سے ہم مراد نئی توضیح یا توجیہہ یا نئی تصویریں لیں تو غالب کے یہاں اس کی کثرت ہے۔ اسے ہم شاعرانہ آگاہی کہہ سکتے ہیں، جو مختلف اور متعدد شکلیں اختیار کرتی ہے زیادہ مناسب یہ ہوگا کہ اسے آگاہی کے بجائے ایجاد کہا جائے کیونکہ یہ سب اسلوب اور پیرایۂ بیاں سے متعلق ہے۔ اس میں انکشاف کم سے کم ہے۔ اس کی کئی صورتیں ہیں کسی جگہ نئی تصویر سے حقیقت کے بارے میں نئی صورت دکھائی ہے۔ کسی جگہ توضیح کا نیا طریقہ اختیار کیا ہے۔ کسی جگہ توجیہہ کی مدد سے نیا پہلو نمایاں کیا ہے کسی جگہ حقائقِ معلومہ کی نئی تعبیر دی ہے۔ کسی جگہ نئی حقیقت کا بھی انکشاف کیا ہے، مگر وہ معلوم حقیقت ہی کا ایک رُخ ہے۔ کسی جگہ ایجادِ محض سے کام نکالا ہے۔ جسے اختراعِ اسلوب کہنا چاہیے اور اس کی صدہا مثالیں غالب کے اردو فارسی کلام میں ملتی ہیں۔

قبل ازیں عرض کیا جا چکا ہے کہ غالب کا دائرۂ آگاہی نفسیاتی اور تخیلی ہے۔۔ وہ کائنات کے اسرارِ طبعی سے زیادہ نفسِ انسانی کے اسرار ظاہر کرتے ہیں۔

وہ کائناتی اور الوہی آگاہی جو بیدل کے یہاں ہے غالب کا حصہ اس میں کم ہے۔ تصوف کا تسلیم شدہ مسلک یہ ہے کہ آگاہی کا منتہا خلاصِ قلب از گرفتاریِ ماسوی اللہ و خلوِ دل از جمیع خطرات و تعلقات و توسل تام بذات او تعالیٰ و انقطاع از ما فی الکون (= غیر) ہے، وہ رسمی طور سے غالب کی نظم و نثر میں ہے۔ مگر غالب کے یہاں "خلاصِ قلب از گرفتاریِ ماسوی اللہ" کے سچے آثار نظر نہیں آتے۔ وہ زندگی کی حسّی کیفیتوں کے شاعر ہیں اور ان کے نفسی توجیہات بھی اسی سے متعلق ہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ غالب کی آگاہی کو کسی کلیدی لفظ سے یاد کیا جائے جمیرے انداز سے کے مطابق غالب "شکست" کے شارح ہیں ۔ ۔ شکست کی اصطلاح بیدل کے یہاں بھی ہے لیکن غالب انسانی تقدیر کے ناقابلِ فہم تضادات اور شکستِ تمنا کے ترجمان ہیں ۔

ہر ذرہ خاک عرضِ تمنائے رفتگان آئینہ ہا شکستہ و تمثال ہا گرد

نہ گل نغمہ ہوں نہ پردۂ ساز میں ہوں اپنی شکست کی آواز

یہ پوری غزل دیکھیے :

ہر عضوِ غم سے ہے شکن آسا شکستہ دل جوں زلفِ یار ہوں میں سراپا شکستہ دل

شکست کا مضمون، شاعری کی دنیا میں نیا نہیں ۔ زندگی کا معما ابھی تک لاینحل ہے کہ خدا کو کائنات (خصوصاً انسان) کو اس آزمائش میں ڈالنے کی ضرورت ہی کیا تھی ۔ پہلے تو زندگی اتنی مختصر کہ اسے برقِ خرام کہا جا سکتا ہے اور اس پر یہ ستم کہ تمنا کا ساز شکستہ ہی رہتا ہے ۔ ۔ ۔ ایک فرصتِ تماشا ملی مگر وہ بھی بقدرِ چشم زدن ۔ یہ المیہ عام انسانی مقدر ہے ۔ اس پر غالب کے اپنے جذباتی تجربے المناک ہیں ۔ طوفانِ آرزو اور شکستِ آرزو ایک المیہ کو جنم دے رہے ہیں ۔ عام انسانی سطح پر خیر و شر کی کشمکش اور بھی ناقابلِ فہم ہے ۔ بدی فاتح اور خیر مقہور ۔ یہ تضاد بھی اندوہ ناک ہے ۔ حوصلہ مند انسان اپنے شریفانہ نصب العین کو لے کر نبرد آزما ہوتا ہے مگر تباہ ہو جاتا ہے اور ذلیل اپنے خبث کے باوجود جیت جاتا ہے ۔

سوفوکلیز نے کہا تھا :

Strange that impious men sprung from wicked parents should prosper while good men of generous breed should be unfortunate. It is not right that heaven should deal so with men.

ہیگل نے ٹریجڈی کا منبع اس حقیقت کو قرار دیا تھا کہ Truth is in the whole لیکن WHOLE کی یافت اس جہانِ بے ثبات میں ہے کہاں ؟ انسان ضعیف البنیان اس WHOLE کی یافت میں مارا جاتا ہے ۔ میر نے کہا ہے

وصل و ہجراں میں جو دو منزل ہیں راہِ عشق کی دل غریب ان میں کہاں جانے، کہاں مارا گیا

غالب نے اپنی مثنویات میں اپنی آرزوؤں کا بتفصیل ذکر کیا ہے اور انسان کی ناتمامی اور شکستِ آرزو کا ماتم کیا ہے ۔ اپنی غزل کے ایک شعر میں اپنی ناتمامی کا مکمل نقشہ کھینچ ڈالا ہے ۔

تماشائے گلشن تمنائے چیدن بہار آفرینا گنہگار ہیں ہم

غالب کے اس الم کو انفرادی غم کہا جا سکتا ہے لیکن غائر نظر سے صاف نظر آجاتا ہے کہ یہ پوری انسانی زندگی کا المیہ ہے۔

زندگی کا المیہ صوفی شاعروں کے یہاں بھی ہے مگر ان کی توجیہہ یہ ہے کہ کُل سے جز کے جدا ہونے کا غم باعثِ اضطراب ہے اور پھر کل سے مل جانے کی آرزو بیکلی ہے جس کے ساتھ اضطراب دائم لازمی ہے۔ غالب رسماً اس مضمون کو اپناتے ہیں، لیکن اس کارخانۂ آفرینش کے تضادات (بے ثباتی، حوادث، ومصائب) اور انسان کی شکست یعنی آرزوؤں کی شکست پر خاص زور دیتے ہیں ؎

اب میں ہوں اور ماتمِ یک شہرِ آرزو توڑا جو تونے آئینہ تمثال دار تھا

سماوی قوتوں کی بے مہری (انسان پر ان کی یلغار) تمام نسلِ انسانی کا مقدر ہے، اور یہی غالب کی حقیقتِ شکست ہے۔

غور کے قابل امر یہ ہے کہ ایسا کیوں ہوتا ہے۔ آیا یہ ستاروں کی گردش ہے یا اجرام سماوی کی تاثیرات ہیں یا انسانی بداعمالیوں کی سزا ہے۔ ... یا خدا کے بنائے نظام کی کسی میکانکی خرابی کا نتیجہ ہے؟ غالب کے من میں اس بارے میں سخت تشکیک بلکہ احتجاج ہے۔

صوفی تو یہ کہہ کر اپنا دامن چھڑا لیتے ہیں کہ یہ سب کچھ من جانب اللہ ہوتا ہے۔ لیکن معقول پسند آدمی جو جذباتی سچائیوں میں پگھلتا ہے۔ انسانی تقدیر کی اس تباہی کے بارے میں مطمئن نہیں ہوتا۔ وہ اسے جبر سمجھتا ہے اور اس جبریت کے خلاف احتجاج کرتا ہے۔ اس حقیقت کے اندر سے گناہ کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ اسے غالب گناہ کہتے ہیں، جرم نہیں کہتے۔ گناہ اور جرم میں ایک فرق ہے۔ گناہ اس مجبورانہ لغزش کو کہتے ہیں، جو جبلتوں کے اضطرار سے پیدا ہوتی ہے اور گناہ گار اپنی لغزش کو گناہ سمجھتا ہے۔ جرم اس شعوری خطاکاری کا نام ہے، جس پر گنہگار کو کوئی ندامت نہیں ہوتی۔

غالب کے تصورِ شکست میں گناہ کا ایک خاص مقام ہے۔ یہ انسان کی داخلی جذباتی کشمکش سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ گناہ جذباتی کشمکش سے پیدا ہوتا ہے۔ یہ گناہ جذباتی سچائی سے نمودار ہوتا ہے ؎

ناکردہ گناہوں کی بھی حسرت کی ملے داد یارب اگر ان کردہ گناہوں کی سزا ہے

یہ سراسر جذباتی حیاتی نقطۂ نظر ہے۔ یہ دراصل اس شکست کی تلافی ہے، جو غالب کے نزدیک قدرت کا جبر ہے ؎

آتا ہے داغِ حسرتِ دل کا شمار یاد مجھ سے مرے گناہ کا حساب اے خدا نہ مانگ

زندگی کی سب رعنائیاں، ذوق کے سب لطف، حسن کی سب دلربائیاں، زندگی ایسی اٹل حقیقت کی قربان گاہ پر قربان ہو جاتی ہیں کہ یہ زندگی ایک طرف جبرِ محض اور دوسری طرف فناپذیر اور ناتمام ہے۔ غالب کی شاعری اسی شکست کی آواز ہے۔ غالب کا المیہ احساس خارجی احوال سے مقابلے کی صورت میں بھی ظاہر ہوتا ہے مگر داخلی

جذباتی کشمکش سے بھی اُبھرتا ہے اور یہ خارجی کشمکش سے بھی زیادہ خوفناک ہے۔

غالب اور بیدل کے مابین کئی امور میں فاصلے موجود ہیں مگر جس حد تک میں سمجھ سکا سب سے زیادہ فرق دونوں کے تصورِ حیرت یا مقامِ حیرت کے بارے میں ہے۔ جہاں بیدل کی حیرت عقلی امتیاز کے ختم ہونے میں عقیدہ رکھتی ہے۔ وہاں غالب زندگی کے تضادات کے احساس کو نظر انداز نہیں کر سکے۔ وہ کافکا کے مانند یقین و انکار کے مابین متردد نظر آتے ہیں ؎

ایماں مجھے روکے ہے، جو کھینچے ہے مجھے کفر　　کعبہ مرے پیچھے ہے، کلیسا مرے آگے

کفر و ایماں کی یہ کشمکش انسانی جبلتوں کی کشمکش ہے۔ غالب کا مزاج (اگر یہ مماثلت نامناسب نہ سمجھی جائے تو عرض کیا جائے کہ) گوئٹے کے مانند ہے جو انسان کے عزمِ راسخ اور اس کے ہیجانِ آرزو کا مظہر ہے اور اسی سے غالب کو ہم الم پسند اور الم نگار شاعر سمجھتے ہیں۔

غالب کے المیہ احساس کے اندر سے تین باتوں کا انکشاف ہوتا ہے۔ اوّل یہ کہ دکھ (شکست) زندگی کی اصل حقیقت ہے۔ دوسرا یہ کہ جذباتی سچائی گناہ تو ہے مگر اپنا ایک عذر رکھتی ہے۔ تیسری حقیقت یہ کہ دکھ کا علاج تخلیقِ سخن، (جیسا کہ کرک گارد نے کہا) اور بالآخر چوتھی بڑی حقیقت یہ کہ غالب رحمتِ خداوندی میں گہرا یقین رکھتے ہیں۔ گناہوں کے گہرے احساس کے بعد جمعیتِ خاطر کا واحد ذریعہ رحمتِ خداوندی ہے اور PASCAL کے مانند واحد مداوا greater abandonment on the side of God ہے۔ میری یہ بات اکثر احباب کو عجیب معلوم ہوگی کیونکہ غالب کو بالعموم ایک رند شاعر تصور کیا جاتا ہے اور اس میں شک نہیں کہ انہوں نے اپنی رندی کو چھپایا بھی نہیں مگر عجز و نیاز سے متعلق ان کے اشعار کا جائزہ لینے کے بعد یہ منکشف ہوتا ہے کہ رحمتِ خداوندی کے دل سے قائل اور طالب ہیں۔ ان کا تصورِ رحمت رسمی نہیں بلکہ دل کی گہرائیوں سے وہ رحمت کے طلبگار ہیں۔ مندرجہ ذیل اشعار ہی سے عجز و نیاز کا اندازہ لگایا جا سکتا ہے ؎

ہمانا تو دانی کہ کافر نیم　　پرستارِ خورشید و آذر نیم
نہ کشتم کسے را بہ اہرمنی　　نہ بردم زکس مایہ در رہزنی
مگر مے کہ آتش بگورم از وست　　بہنگامہ پرداز موردم از دست
من اندوہگین و مے اندہ ربا　　چہ می کردم اے بندہ پرور خدا

غالب اپنے اس ہیجانِ آرزو کے اظہار کے بعد اور خود کو رند، ناپارسا اور کج اندیشہ گیر مسلمان نما کہنے کے بعد بہر حال رحمت کا طلبگار ہے اور عقبیٰ کو مانتا ہے۔

مذکورہ بالا نظم میں ایک طرف جذباتی سچائی ہے اور دوسری طرف مؤدبانہ عجز و نیاز کا بھرپور اظہار ہے۔ اس کشمکش کے اندر سے عجز و الحاح اور رحمت کی طلب اُبھرتی ہے،

رحمت اگر قبول کرے کیا بعید ہے ۔۔۔ شرمندگی سے عذر نہ کرنا گناہ کا

کس پردے میں ہے آئینہ پرداز اے خدا ۔۔۔ رحمت کہ عذر خواہ لبِ بے سوال ہے

بہرحال غالب نے ہمیں جو آگاہی دی ہے اس میں یہ دونوں انکشاف موجود ہیں ۔ رحمت کی طلب اور حکمتِ بالغہ پہ اعتقاد ۔ چنانچہ گہری المیہ حس ۔ بلکہ احتجاجی لہجے کے باوجود غالب زندگی کو حکمتِ بالغہ کا مظہر بھی خیال کرتے ہیں ۔ وہ کئی موقعوں پر اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ زندگی سود و زیان سے مرکب ہے ۔ جہاں کانٹا ہے وہاں پھول بھی ہے ۔ ایک قصیدے میں حکمتِ بالغہ کے موضوع پر مختلف پیرایوں میں گفتگو کر کے نتیجہ یہ نکالتے ہیں کہ

هست از تمیز گر به هما استخوان دهد ۔۔۔ آئین دهر نیست که کس را زیان دهد

تا آدمی ملال نگیرد ز یک هوا ۔۔۔ سرما و نو بهار و تموز و خزان دهد

چون جنبشِ سپهر بفرمانِ داور است ۔۔۔ بیداد نبود آنچه بما آسمان دهد

زنگ از گل است و سایهٔ نخل و نوا ز مرغ ۔۔۔ هر جا بهار هر چه بود در خور آن دهد

فرهاد ز دد میر کسے بود ورنه دهر ۔۔۔ کام دلِ غریب پس از امتحان دهد

خلاصہ کلام یہ ہے کہ غالب اگرچہ بیدل کے افکار و اسالیب سے اثر پذیر ہیں مگر بعض مماثلتوں کے باوجود دونوں کے یہاں آگاہی کے مطمحِ نظر مختلف ہیں ۔

بیدل کی پروازِ فکر کائناتی مابعد الطبیعاتی اور الوہی فضاؤں کی طرف ہے ۔ غالب کی توجہ انسان اور نفس انسان کی طرف ہے ۔ وہ زمین پر رہتے ہیں اور زمین کی سب سے بڑی مخلوق کے احوال اور جذبوں کی پیمائش کرتے ہیں اور گوہرِ شکست کا کھوج لگاتے ہیں، جس کے باعث انسان کا دل خون ہوتا ہے

درد سے در پردہ ای مژگان سیاہاں نے شکست ۔۔۔ ریزہ ریزہ استخواں کا پوست میں نشتر ہوا

غالب کے کلام میں انسان کو انسان ہی سمجھا گیا ہے ۔ اسے خدا بنانے کی کوشش نہیں کی گئی ۔ کسی کا مقولہ ہے MAN IS TOO SMALL TO BECOME GOD BUT TOO BIG TO BECOME DEVIL غالب کا اندازِ فکر بھی کچھ ایسا ہی ہے ۔ غالب کے کلام میں تمثال، آئینہ بلکہ خود تحیر کے مضامین بھی (جہاں تک میں دیکھ سکا) ان کی آگاہی سے متعلق ہیں اور یہ آگاہی عبارت ہے شکست (دکھ) کی ناگزیری، گناہ کی مجبوری، ایجاد و تخلیق، مداوائے غم اور رحمتِ خداوندی اور فیضِ عام ربانی سے اور یہی غالب کی آگاہی ہے ۔

غالب اور ناسخ

یہ بات اہلِ ذوق کے لیے بدستور پریشان کن ہے کہ غالب جو روح القدس تک کی ہم زبانی کے معترف نہ تھے یہ تک کہہ بیٹھے کہ ناسخ کے کلام میں بھی کچھ نہ کچھ ہے[1] — اور روایت یہ بھی ہے کہ وہ ایک عرصے تک ناسخ کو مانتے بھی رہے۔ اگر یہ سچ ہے جیسا کہ سچ ہے تو واقعہ یہ ہے کہ ناسخ کو اس سے بہتر خراجِ تحسین نہ کسی نے ادا کیا نہ کوئی ادا کر سکتا ہے اور یہ سوال باقی ہے کہ غالب کو ناسخ کے کلام میں کیا ایسی خوبی نظر آئی جو باقی ہر کسی پر پوشیدہ ہی — اُس غالب کو جس کی نظر میں استاد ذوق تک بھی نہ جچے۔

یہ تو ظاہر ہے کہ ناسخ غالب کے قبیلے کے شاعر نہ تھے۔ غالب کے نزدیک شاعری کے لیے ضروری تھا کہ

پہلے دلِ گداختہ پیدا کرے کوئی

مگر ناسخ کی شاعری کو سچے جذبوں سے اتنی بیگانگی ہے کہ حقیقت کا سایہ تک اپنے کلام پر پڑنے نہیں دیتے — ان کے یہاں انسانوں سے زیادہ بھوت پریت — بلکہ ان کی پرچھائیں — سائے کے سائے — موہوم، ناقابلِ فہم، ناقابلِ یقین، مخلوقین ہر طرف منڈلاتی پھرتی ہیں اور لطف یہ ہے کہ بگولے ان کی نظروں میں شمشاد ہیں؎

بندھ گیا مجھ کو تصور کس قدِ موزوں کا آج — جو بگولا ہے مری نظروں میں اک شمشاد ہے

گلوں کے ملوّن میں انہیں حربا نظر آتا ہے اور ان کی خیالی دنیا میں بیضۂ فولاد سے بچے ہما کے پیدا ہوتے ہیں — غرض ان کی شاعری کی دنیا کی ساری باتیں انسانی دنیا سے الگ کسی اور دنیا کی باتیں ہیں اور غالب ہیں کہ پھر بھی ان کی تعریف کر گزرتے ہیں۔

لہٰذا اس کی توجیہ لازم ہے — اور ظاہر ہے کہ اس کے لیے غالب کی ذہنی خصوصیات اور ان کے تصورِ اسلوب کی بحث چھیڑنی پڑے گی۔

یہ مسلّم ہے کہ غالب ذہناً شوکت و طنطنہ کے دلدادہ شخص تھے — وہ زندگی کے اضمحلال و انفعال سے نفور تھے۔ رعب و داب، دبدبہ اور شان و شکوہ ان کی افراسیابی و قبچاقی نفسیات نسلی کا حصہ تھا اور غالب از دودمانِ چنگیزم

---

[1] ناسخ کی شاعری کے مزید تجزیے کے لیے دیکھیے میری کتاب "ولی سے اقبال تک"۔

کا نعرہ بلاسبب نہ تھا۔

وہ سطوتوں کے دل سے طلب گار تھے جو تاتاریوں سلجوقیوں اور مغلوں سے مخصوص تھی —— ان کی ذہنی دنیا پُرشکوہ لشکروں اور لشکریوں سے معمور تھی —— وہ سطوت کے شاعر تھے اور طبل وعَلَم کا ٹھاٹھ ان کے مرغوب ذہنی میلان کا جزو تھا۔

مقصد یہ ہے کہ غالب کے لیے سطوت کی قدر بڑی محبوب قدر تھی چنانچہ انہیں جہاں اور جس شکل میں یہ کیفیت نظر آئی اس کے لیے پسندیدگی کا اظہار کیا۔

غالب نے خود اپنی زندگی میں بھی وضع کی یہی شان برقرار رکھی۔ دودمانی آن بان کا انہیں خاص خیال رہا۔ انہوں نے اپنے نسبی خصائص کو زندہ رکھنے کا خاص اہتمام کیا۔

غالب نے اسلوبِ اظہار میں بھی رعب و دبدبہ کو پسندیدگی کی نگاہ سے دیکھا —— ان کا اپنا اسلوب بھی رُعب و دبدبہ کا حامل ہے اور جب کبھی کسی اور کے اسلوب میں انہیں یہ عناصر نظر آئے تو ان کو بھی اچھی نظر سے دیکھا۔ مثال کے طور پر دیکھیے کہ انہوں نے بیدل کا خاص اعتراف کیا۔ اس کی دو وجہیں ہیں۔ ایک تو یہ کہ بیدل کے یہاں ایک خاص قسم کی حکمیت یا فلسفہ پسندی ہے جو غالب کی پسند کی چیز ہے وہاں بیدل کا رُعب دار اسلوبِ بیاں بھی انہیں پسند آیا۔ پھر وہ جب ظہوری کا اعتراف کرتے ہیں تو اس کا بھی ایک سبب اس کے اسلوب کا رُعب ہے۔

غالب کو ناسخ کے یہاں بھی اسلوب کا رُعب نظر آتا ہے —— رعب دار ترکیبیں، پُرجوش لَے، پُرخروش نوا —— پڑھنے والا اس کی آواز میں ہنگامہ سا محسوس کرتا ہے —— اس کا دل ڈوبتا نہیں، اُبھرتا ہے اور تندگی سی محسوس کرتا ہے۔ یہ شعر دیکھیے ؎

مرا سینہ ہے مشرق آفتابِ داغِ ہجراں کا —— طلوعِ صبحِ محشر چاک ہے میرے گریباں کا
شفق سمجھا ہے اس کو ایک عالم وائے بیدردی —— فلک کو گرد بگولا جا لگا خونِ شہیداں کا
دیکھ اپنے روئے آتش ناک کی تاثیر کو —— تیرے نقشے نے جلایا کاغذِ تصویر کو

الفاظ و تراکیب کے رُعب کے ساتھ ساتھ، اختراع کی نُدرت و غرابت ہے جو پڑھنے والے کو واقعی چونکا دیتی ہے، پڑھنے والا متعجب بھی ہوتا ہے اور ذرا سی ہلچل بھی محسوس کرتا ہے —— اس تجربے میں وہ یہ بھی بھول جاتا ہے کہ شعر حقیقت سے بہت دُور ہو گیا ہے اور جذبے کی سچائی (اگر کہیں تھی بھی تو) غائب ہے مگر پھر بھی قاری ایک خاص قسم کا اثر لیتا ہے اور شاعر کے ہُنر کا اعتراف کرنے پر مجبور سا ہو جاتا ہے۔

یہ خیال آفرینی یا مضمون آفرینی ہے —— اور جدید دَور کے اکثر ناقدوں نے اس کے خلاف لکھا ہے لیکن بایں ہمہ یہ اسلوب پُرانے ہر دَور میں موجود تھا اور خراجِ تحسین بھی وصول کرتا رہا —— چنانچہ خود ناسخ اپنے دَور میں استاد تسلیم ہوئے اور غالب نے بھی اگر انہیں تسلیم کیا تو اسی وجہ سے کہ اس قسم کے اختراعی اسلوب

کوان کے زمانے تک لوگ فن کی ایک اہم صورت خیال کرتے تھے اور شاید اس وجہ سے بھی کہ غالب کا اپنا ذہنی میلان بھی رُعب دار اسلوب اور اختراعی مضامین کی طرف تھا اگرچہ ان کی فوقیت یہ ہے کہ ان کا کلام اس اسلوب کی وجہ سے بعید از حقیقت نہیں ہو گیا بلکہ سچے اور گہرے جذبوں سے پھر بھی معمور رہتا ہے۔

نسخۂ حمیدیہ میں غالب کا جو کلام موجود ہے اس کا معتد بہ حصہ اسی اختراعی نُدرت و غرابت کا نمونہ ہے بلکہ جو دیوان منتخب ہوا اس میں بھی غالب کا یہ میلان بار بار نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے — ہاں یہ صحیح ہے کہ غرابت و اختراع کے باوجود غالب کے یہاں حقیقی معانی کا دامن ہاتھ سے بہت کم چھوٹتا ہے۔ مثلاً یہ غزل دیکھیے۔

شب خمارِ شوقِ ساقی رُستخیز اندازہ تھا   تا محیطِ بادہ صورت خانۂ خمیازہ تھا
یک قدم وحشت سے درسِ دفترِ امکاں کھلا   جادہ اجزائے دو عالم دشت کا شیرازہ تھا
پوچھ مت رسوائیِ اندازِ استغنائے حُسن   دستِ مرہونِ حنا، رُخسار رہنِ غازہ تھا
اہلِ بینش نے بہ حیرت کدۂ شوخیِ ناز   جوہرِ آئینہ کو طوطیِ بسمل باندھا
یاس و اُمید نے یک عربدہ میداں مانگا   عجزِ ہمت نے طلسمِ دلِ سائل باندھا
شب کہ وہ مجلس فروزِ خلوتِ ناموس تھا   رشتۂ ہر شمع خارِ کسوتِ فانوس تھا

ان سب اشعار میں غالب نے اپنے معانی کے لیے ایک خاص زبان اختراع کی ہے — اگر کہیں اختراعِ مضموں خیالی ہے بھی تو یہ حقیقت کے اثبات کے لیے ہے نہ کہ مسخِ حقیقت کے لیے۔ ایسے مقام پر اگر ناسخ ہوتے تو وہ حقیقی معانی کو بہت پیچھے چھوڑ جاتے اور ایک اونچی اونچی مگر بے مقصد سی بات رہ جاتی۔ ناسخ معانی کے لیے نئی زبان ایجاد نہ کرتے تھے بلکہ اپنی خاص زبان کے لیے معانی ایجاد کرتے تھے۔ وہ اختراعِ مضموں پر نظر مرکوز کرتے اور اس کے لیے غرابت و نُدرت سے معمور زبان گھڑتے — اس کی وجہ سے ان کا بیان رُعب دار اور ٹھاٹھ دار — اور مضمون تعجب انگیز ہو جاتا تھا مگر تاثیر غائب ہو جاتی تھی۔ ان کے برعکس غالب کے بیان میں تاثیر و درد اور ندرت و غرابت دونوں کا اجتماع ہے — وہ غرابت سے حقیقی معانی کے چمکانے کا کام لیتے ہیں — اس غرابت سے ان کے معانی بے اثر و بے مزہ نہیں ہوتے۔ وہ عجیب و غریب معلوم ہونے پر بھی ایک اثر رکھتے ہیں — اور جہاں ثقالت اور غرابت کم ہے وہاں تاثیر ہی تاثیر ہے۔

غالب کا درجِ ذیل شعر عجیب و غریب اشعار میں سے ہے۔ یہ اگر کسی اور کا ہوتا تو شاید اس کا ذکر بھی گوارا نہ ہوتا، مگر دیکھیے غالب کے قلم سے وارد ہو کر یہ بھی بامعنی ہو گیا ہے یعنی حقیقت کو ساتھ لیے ہوئے ہے:

اسد ہم وہ جنوں جولاں گدائے بے سر و پا ہیں   کہ ہے سر پنجۂ مژگانِ آہو پشتِ خار اپنا

مقصد شعر یہ ہے کہ ہم اہلِ جنون گدائے بے سر و پا ہیں۔ ہم عالمِ وحشت میں صحرا میں اس تیزی اور

شدت سے دوڑتے پھرتے ہیں کہ آہوؤں کی پلکیں ہمارے پاؤں سے ٹکرا ٹکرا کر تیزی سے گزر جاتی ہیں۔ اس بے سروسامانی میں گویا یہی ہمارا پاؤں کو صاف کرنے والا حجاموں، پشت خار ہے ـــــ شعر میں ایک طرف کیفیت جنون و شدت اضطراب و حرکت ہے اور دوسری طرف اہلِ جنوں کی بے سروسامانی کی حالت کا تصور دلایا گیا ہے۔

اس شعر کے سمجھنے میں خاصی دقت ہوتی ہے لیکن عجیب ترکیبوں کی شکل گرہیں کھل جاتی ہیں تو حقیقت خود بخود سامنے آجاتی ہے کیونکہ بنیادی مضمون واضح ہے۔ اس شعر میں بیضۂ فولاد میں سے کوئی بچہ ہما کا پیدا نہیں ہوا ـــــ سیدھا سادہ سچا مضمون ہے جو ندرت و غرابت کے اسلوب میں بیان ہوا ہے۔

غالب و ناسخ میں یہی فرق ہے! غالب نے ناسخ کے حق میں اگر کچھ کہا ہے تو اس سے یہ غلط فہمی نہ ہونی چاہیئے کہ وہ ناسخ کی کل شاعری یا کل تصورِ فن کی تعریف کرتے ہیں۔ انہیں تو ناسخ کے کلام کا اگر کوئی پہلو اچھا لگا ہے تو وہ ہے ان کا تعجب انگیز اختراعی انداز ـــــ نہ کہ ان کے مضامینِ شعری جن میں نہ درد ہے نہ تاثیر، نہ حقیقت ہے نہ صداقت!



عظمتِ غالب

غالب بالاتفاق (شاید اقبال کے بعد) اُردو کے سب سے بڑے شاعر ہیں اور غزل کے فن میں شاید اقبال سے بھی بڑے ہیں۔ کسی شاعر کی عظمت کا ایک ثبوت تو خود اس کا قبولِ عام ہے لیکن محض قبولِ عام کو عظمت کی دلیل نہیں بنایا جا سکتا۔ قبولِ عام بہرحال ایک اضافی، اعتباری اور وقتی شے ہے۔ یہ بالکل ممکن ہے کہ ایک شاعر اپنے زمانے میں مقبول ہو مگر بعد کے زمانوں میں لوگوں کی نظر میں نہ جچا ہو۔ اس کے برعکس یہ بھی ممکن ہے کہ اپنے زمانے میں مقبول نہ ہوا ہو مگر بعد کے کسی دور میں خلقت کے جذبوں کا ترجمان بن گیا ہو۔ غرض یہ ہے کہ قبولِ عام عظمت کی کوئی مستقل دلیل نہیں۔ اگرچہ یہ بھی ایک دلیل ہے ضرور۔ زبانِ خلق نقارۂ خدا بھی ہے اور نقارۂ مخلوق بھی۔

سو غالب کی بڑائی کی ایک دلیل یہی ان کا قبولِ عام ہے لیکن جیسا کہ اوپر بیان ہوا غالب کی بڑائی کی کچھ اور دلیلیں بھی ہیں جو خود قبولِ عام کا باعث بھی ہیں۔

غالب کے قبولِ عام کا ایک باعث یہ ہے کہ وہ سب انسانوں کے بنیادی اور مشترک جذبوں کی ترجمانی کرتے ہیں۔ یوں تو سبھی شاعر جذبوں کے ترجمان ہوتے ہیں مگر بعض شاعر ہمہ زمان اور ہمہ رنگ جذبوں کے نمائندہ ہوتے ہیں۔ مثلاً یہی دیکھئے ولی زندگی کے لطیف نشاطیہ میلان کے نمائندہ ہیں مگر ان کی شاعری زندگی کی ایک بہت بڑی حقیقت کو بالکل نظر انداز کر گئی ہے۔ یعنی ان کے کلام میں انسان کا بنیادی مسئلہ غم موجود ہی نہیں۔ اس لئے ولی صرف ان لوگوں کے شاعر اور اس دورِ زندگی کے شاعر ہیں جب جوانی زندگی کو ایک مفہوم بخش رہی ہوتی ہے۔ اس دور سے باہر ولی کی شاعری بے مفہوم رہ جاتی ہے۔

اسی طرح میر تقی میر زندگی کی بنیادی حقیقتِ غم کو تسلیم کرتے ہیں بلکہ صرف اسی ایک حقیقت کو مانتے ہیں۔ باقی جو کچھ ہے ان کی نظر میں ثانوی ہے! ان کی شاعری میں بہار بھی خزاں کا ایک روپ ہے۔ ان کے چمن میں پھول امید اور حسن کے نمائندہ نہیں بلکہ غم واندوہ کی علامت ہیں ؎

دلِ پُر داغ ہی اپنا چمن ہے   کہ ہر غنچہ دلِ پُر آرزو تھا

وغیرہ وغیرہ۔ غور کیا جائے تو یہ زندگی کا آدھا تصور ہے۔ زندگی عبارت ہے رنج و راحت دونوں سے، یعنی باری باری اور نوبت بہ نوبت۔ یہ صرف رنج نہیں، یہ صرف راحت بھی نہیں البتہ عقلی تجزیے سے

اس کے رنج کو بھی گوارا بنایا جا سکتا ہے۔ غرض زندگی کے یہ دونوں عناصر حقیقی ہیں۔ مگر میر کے یہاں صرف ایک ہی روپ ہے، فقط غم کا۔ اس کے برعکس غالب کی شاعری مذکورہ شاعروں کی شاعری کی طرح ادھوری نہیں بلکہ زندگی کی کل حقیقت کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس میں غم کی حقیقت کو تسلیم کیا گیا ہے مگر یہ بھی باور کرایا گیا ہے کہ غم کے باوجود زندگی کو گوارا بنایا جا سکتا ہے۔ جینے کی آرزو اور غم کو راحت میں بدلنے کا سلیقہ اگر ہو تو غم غم نہیں رہتا۔ غالب کی شاعری کی یہ کیفیت قبولِ عام کے لیے ہر ذہن کو تیار کر دیتی ہے۔ وہ ناگوار اور نامطبوع صورتِ حال کی شکل بدل دیتے ہیں اور ناگواری کا نئے انداز سے تجزیہ کر کے، اس میں خوشگواری کا رنگ پیدا کر دیتے ہیں ؎

نہیں نگار کو الفت نہ ہو نگار تو ہے　　　روانیٔ روش و مستیٔ ادا کہیے
نہیں بہار کو فرصت نہ ہو بہار تو ہے　　　طراوتِ چمن و خوبیٔ ہوا کہیے

غالب کا یہ انداز فکر کہ "بہار تو ہے"۔ بڑی خوبی سے ذہن کو ایک ناگوار و ناموافق صورتِ حال کے بارے میں مطمئن کر دیتا ہے، نہیں نگار کو الفت۔ نہ ہو مگر یہ کیا کم ہے کہ نگار کا حسنِ خرام اور اس کی مستیٔ ادا دل کو مسحور کیے دیتی ہے۔ غالب راحت کی ہر صورت سے بہرہ اندوز ہو سکتے ہیں اور شادمانی کی جستجو میں وقت کو تلخ نہیں کرتے۔ جو ہے وہ ہے اور وہ بھی ٹھیک ہے ؎

تسکیں کو ہم نہ روئیں جو ذوقِ نظر ملے　　　حورانِ خلد میں تری صورت مگر ملے

ایک ہنگامے پہ موقوف ہے گھر کی رونق　　　نوحۂ غم ہی سہی نغمۂ شادی نہ سہی

کفِ افسوس ملنا عہدِ تجدیدِ تمنا ہے

اچھا ہے سر انگشتِ حنائی کا تصور　　　دل میں نظر آتی تو ہے اک بوند لہو کی

ان اشعار میں راحت اور خوشگواری کی ایک صورت ناخوشگواری ناتمامیت اور ناقابلِ اطمینان صورتِ حال سے نکالی گئی ہے۔ زندگی سے نباہ کی یہ صورت طبعِ انسانی کے لیے قابلِ قبول اور آرزوئے حیات کے لیے معاون ثابت ہو رہی ہے۔ انسان ہر حال میں جینا چاہتا ہے۔ جو چیز جینے کی آرزو اور جینے کے سلیقے میں اضافہ کرے انسان اسے پسند کرتا ہے۔ غم کے اثبات کے ساتھ زندگی کی یہ سلیقہ شناسی یا سلیقہ آموزی غالب کو ہر دل کے قریب کر دیتی ہے۔

پھر ایک بات یہ بھی ہے کہ غالب زندگی کے ہر دور میں موافقِ طبع اور دل پسند ہیں۔ بخلاف دوسرے درجے کے شعرا کے جو عمر کے ایک خاص دور کے باہر بے مزہ ہو جاتے ہیں۔ مثلاً حسرت موہانی کہ ان کا کلام صرف چڑھتی جوانی میں اچھا لگتا ہے یا جگر مرادآبادی کہ ان کا کلام سنجیدہ طبع لوگوں کو بہت کم متاثر کرتا ہے۔ غالب کا کلام، عمر کے ہر دور میں خوش آہنگ معلوم ہوتا ہے اور یہ ثبوت ہے اس امر کا کہ غالب پورے انسان کے شاعر ہیں یعنی اس کے ہر دور کے جذبوں کے شاعر ہیں۔

جب کسی شاعر کا کلام ایسا ہو جاتا ہے تو یہ اس بات کی ضمانت ہوتی ہے کہ وہ اپنے زمانے سے آگے بھی قبول پائے گا۔ مستقبل میں بھی لوگ اسے اپنا ہی شاعر خیال کریں گے۔ اور اس کے کلام کو اپنے جذبوں

کا ترجمان بنائیں گے۔ پھر یہ شاعر اپنے ہی ملک کے لوگوں کو متاثر نہیں کرے گا بلکہ اپنی لسانی مملکت سے باہر کی دنیا کو بھی محظوظ کر سکے گا۔ اور اس کے اشعار کے ترجموں میں وہی حظ ہوگا جو اس کے اوریجنل میں ہے۔ ایسے ہی شعرا آفاقی اور عالمگیر ہوتے ہیں۔ اور غالب کو ایسا ہی ایک شاعر سمجھا جا سکتا ہے۔

عام جذبوں کی بات سے قطع نظر، غالب زندگی کی تازگی کے مدعی و آرزومند شاعر ہیں۔ یہ قاعدہ ہے کہ فرد یا معاشرہ جب اپنے اردگرد کے حالات کی یکسانی و بے رنگی سے اکتا جاتا ہے تو وہ زندگی کو بدلنے کا آرزومند ہو جاتا ہے اور اسی پے بہ پے تبدیلی سے زندگی کے چمن میں نئی رونق، نئی بہار نمودار ہوتی ہے۔ جو شاعر اس تازگی کا آرزومند ہوتا ہے وہ اپنے اردگرد کے حالات کی بے رنگی کے خلاف احتجاج کرتا ہے لیکن یہ یاد رہے کہ احتجاج کی طاقت کسی معمولی دل و دماغ کو میسّر نہیں ہوتی۔ یہ صرف بڑے اور غیر معمولی رجال و ابطال کے حصے میں آتی ہے۔

غالب بھی ان بڑے "رجال" میں سے تھے جن کے حصے میں احتجاج کی طاقت تھی۔ چنانچہ غالب کے کلام میں تازگیِ حیات کی خاطر احتجاج کا بھرپور نعرہ موجود ہے ؎

بیا کہ قاعدۂ آسماں بگردانیم قضا بگردشِ رطلِ گراں بگردانیم

اسی طرح "بجز رفتم کہ کہنگی ز تماشا برانگنم" اور بلا شبہ یہ آواز کسی فکری یا ادبی مجاہد ہی کی ہو سکتی ہے جو کاروبارِ عالم کی کہنگی سے اکتا چکا ہو اور جس کے قلب و جگر میں یہ طاقت بھی ہو کہ وہ نعرۂ انا اسد اللہ لگا سکے۔ اقبال و غالب کے سوا، یہ نعرہ کہیں اور سنائی نہیں دیتا۔

بعض اہلِ قلم نے غالب کی دلکش شخصیت کو بھی ان کے اسبابِ عظمت میں شمار کیا ہے مگر میں اس ادبی محاکمے میں ان کی شخصیت کو ان کے ادبی کارنامہ پر زبردستی ٹھونسنا نہیں چاہتا۔ یہ تو ظاہر ہے کہ کسی ادیب کی شخصیت، اس کے کارنامے سے الگ نہیں ہو سکتی مگر شخصیت کے بذاتِ خود کارنامۂ ادب نہیں۔ ادبی کارنامہ الگ شے ہے اور غالب کی عظمت کا کارنامہ ادب کی وجہ سے ہے نہ کہ شخصیت کی دلکشی کی وجہ سے ہزاروں افراد غالب کی طرح کثیر الاحباب ہوئے ہیں مگر وہ غالب نہیں بن سکے۔ لاکھوں افراد غالب سے بھی زیادہ آم کے شائق ہو گزرے ہیں مگر وہ غالب نہیں ہو سکے۔ ہزاروں افراد غالب ہی کی طرح بذلہ سنج و ظریف ہوں گے مگر غالب بننا صرف غالب کے حصے میں آیا۔

مقصد یہ کہ ادبی عظمت کے ذکر میں شخصیت کی دلکشی کا غیر معتدل پیوند تنقیدی بے ادبی اور ایک طرح کی زبردستی ہے۔

غالب نے اپنی شاعری میں کل انسان کے جو جذبے بیان کیے ہیں ان کی تاثیر "آفاقیت" یا "ترجمانیت" میں غالب کے نادر اسلوبِ بیان کا پورا حصہ ہے۔ خصوصاً اردو کلام میں، غالب نے اپنی شاعری کو وہ بدیع اسلوب عطا کیا ہے جو اس خاص تہذیب کی نمائندگی کرتا ہے جس کا ایک خاص اسلوبِ حیات تھا۔ اس اسلوبِ حیات میں فارسی

ترکیب اور لفظوں کی مغلئی شان وشوکت بنیادی عناصر ہیں۔ غالب کے کلام میں مغلوں کے دورِ اقتدار کا ایک غیور شخص بول رہا ہے۔

غالب نے اپنے اسلوبِ بیان کے ذریعے اس مضمحل اور ناتوان اور نسوانی آواز کی مخالفت کی ہے جو دلی کی آخری شاعری اور لکھنؤ کے دورِ عروج میں نمایاں ہوکر ضعف واضمحلال کا پتہ دیتی ہے۔

اُردو جس قوم کی زبان ہے اس کے لہجے میں کڑک اور قوت ہونی چاہیئے۔ وہ روزمرہ جو ہندی روزمرے سے جا ملتا ہے اور فارسی ترکیب اور پرشوکت الفاظ سے دور لے جاتا ہے اس میں وہ کڑک اور قوت نہیں۔ وہ دورِ انحطاط کی نمائندگی کرتا ہے۔ واضح ہو کہ میر وسودا اس سے مستثنیٰ ہیں اس لئے کہ ان کا کلام سہل اُردو ہونے کے باوصف جذبوں کی شدت اور گہرائی کا حامل ہے اور گہرائی بھی بہرحال ایک غیر معمولی امر ہے۔

فارسی ترکیب اور پُرشوکت الفاظ کا یہ ورثہ غالب سے اقبال نے بھی پایا۔ اور یہ امر اقبال کے لیے بھی ایک وجہِ امتیاز ہے اور غالب کے لیے تو یہ ہے ہی کیونکہ غالب کا اسلوبِ بیان تہذیب کے دورِ اقتدار سے، اقبال کے مقابلے میں زیادہ قربِ زمانی اور قربِ مکانی رکھتا ہے اور ان جذبات واحساسات اجتماعی سے ہم آہنگ ہے جن کی ترجمانی غالب کے حصے میں آئی ہے۔

غالب کی ناموری کے اور اسباب بھی ہوں گے لیکن میں نے اپنی دانست میں مرکزی اسباب کی نشاندہی کی ہے جن کا خلاصہ یہ ہے: اوّل۔ غالب فطرتِ انسانی کی پوری نمائندگی کرتے ہیں۔ دوم۔ غالب صرف اپنے دور سے مخصوص نہیں بلکہ اپنے دور سے آگے بھی قابلِ قبول ہیں۔ سوم۔ صرف اپنے ملک کے لیے نہیں بلکہ ملک سے باہر بھی پڑھے جا سکتے ہیں۔ چہارم۔ غالب زندگی کی تازگی کے مدعی ہیں اور اس کے لیے احتجاج کو ضروری سمجھتے ہیں۔ غالب موت کو مانتے ہیں لیکن بہرصورت وہ زندگی کے شاعر ہیں۔ جینے کی آرزو رکھتے ہیں اور جینے کا سلیقہ سکھاتے ہیں اور آخر میں یہ کہ غالب اپنی تہذیب اور اس کی شوکت کے مداح اور مصور ہیں اور ان کا اسلوب ضعیف۔ روزمرہ نویسی اور عوامیت کے خلاف بھرپور احتجاج ہے اور یقیناً ان کے کلام کے قبولِ عام میں اس خصوصیت کا بھی حصہ ہے۔

غالب — ایک تہذیب

جب کوئی شاعر یا مفکر یا ادیب کسی خاص قوم کا نفسِ ناطقہ بن کر اس کی پوری جذباتی زندگی کا ترجمان بن جاتا ہے تو وہ تہذیب کا نمائندہ تو ہوتا ہی ہے بذاتِ خود ایک تہذیب، ایک اسلوب، ایک سلیقہ بن کر اس کا مثالی پیکر بھی بن جاتا ہے۔ اس حد تک کہ اس کا نام اس تہذیب کی تصویر، اس کا کلام اس تہذیب کی تعبیر اور اس کا اسلوب اس تہذیب کی تفسیر کا درجہ حاصل کر لیتا ہے۔

ان معنوں میں شکسپیر کو برطانوی تہذیب کا، حافظ کو عجمی لطافت کا، دانتے کو فلارینس کا، گوئٹے کو جرمن اندازِ زیست کا اور غالب کو ہندی اسلامی تمدن کا نفسِ ناطقہ کہا جا سکتا ہے۔

یہ ہندی اسلامی تمدن کیا تھا — ؟ یہ عربی، عجمی، ترکی اور ہندوستانی عناصرِ زندگی کا ملغوبہ تھا جس پر اسلامی اثرات نے اشتراک و اتحاد کے نقوش قائم کر رکھے تھے۔ اس تمدن کی فکریات عرب و ایران سے فراہم ہوئیں، اس کے اسالیبِ اظہار توران و ایران سے آئے اور اس کے احساسات میں ہندوستانی زندگی کی روح بھی متکلم ہوئی۔ یہ روح زمین گیر نہ تھی آفاق گیر تھی۔ یہ روح ان اقدار کے لیے مضطرب تھی جو عرب اور ایران اور توران سے اسے ملی تھیں لیکن اس کے لہجوں میں سرزمینِ ہند کی نوا بھی گھل مل گئی تھی۔ تاہم یہ یاد رہے کہ یہ نوا ہندی نہ تھی۔ اس میں عرب کا دبدبہ، توران کا طنطنہ اور ایران کا تجمل بھی شامل تھا — یہ وہ تہذیب تھی جس کے فرزند ادیب ہونے پر بھی سپاہی رہتے تھے اور انہیں اپنے آبا کے پیشۂ سپہ گری پر ناز ہوتا تھا —

سو پشت سے ہے پیشۂ آبا سپہ گری — کچھ شاعری ذریعۂ عزت نہیں مجھے

اسی تہذیب کا ایک دوسرا فرزند میر تقی میر جو بعد میں جوگی بن گیا پہلے سپاہی ہی تھا —

پہلے تھے سپاہی اب ہیں جوگی آہ جوانی یوں کاٹی — اتنی تھوڑی شب میں ہم نے کتنے سوانگ بنائے ہیں

زندگی کے یہ سوانگ تو خیر تمدن کے انقلابات کا نتیجہ ہیں مگر میر تقی میر اور اس کے رفقا ادیب و شاعر ہو کر بھی اپنی تہذیب کے اصلی روپ یعنی سپاہیانہ تراش خراش اور وضع و انداز کو کبھی نہیں بھولے — ان کی شاعری میں کارزار کا سا سماں پھر بھی باقی رہتا ہے — وہی خنجر، وہی دشنہ، وہی تیغ، وہی کٹار، وہی چھری، وہی تیر، وہی کمان — وہی جوئے خوں، وہی زخم — ! ہمارے بعض کم فہم نقاد جو اس عظیم تہذیب کے تیوروں سے ناآشنا ہیں اور کسی اور تہذیب کے مبلغ ہونے کی وجہ سے اس ملک کی تہذیب کے دشمن ہیں، ان استعاروں کو

نہیں سمجھے اور لگے کہنے کہ اردو شاعروں کی شاعری تو بس مقتل کا سماں پیش کرتی ہے۔ یہ نادان یہ نہیں سمجھے کہ شاعری کرنے والے ایک ایسی تہذیب کے نمائندے تھے جس کی اٹھان ہی سپہ گری سے ہوئی ہے۔ یہ لوگ شاعر تھے تو بھی سپاہی تھے، ادیب تھے تو بھی سپاہی تھے، وزیر تھے تو بھی سپاہی تھے اور سلطان تھے تو بھی سپاہی تھے۔ یہ اہل اردو تھے ـــــ یہ اردو کے معنی تھے اور اردو کے لوگ ہو کر تیغ و سنان و خنجر و شمشیر سے بے نیاز و بے تعلق ہونا اُن کے لیے ممکن نہ تھا ـــــ یہ ان کی زندگی کی حقیقت بھی تھی اور اسی سے ان کی زندگی کے کل استعارے بھی اُبھرے تھے۔ یہ کیونکر ممکن تھا کہ شمشیر و سناں کی اس تہذیب کے نمائندے آج کل اصطلاحوں میں بات کرتے ہم۔ سسکتی راتیں، رینگتی دوپہر، مضمحل دھوپ، کیڑوں بھری چاندنی ـــــ تعفن اور بدبو کی دنیا جو قریب کے زمانے کے ادب کے مقبول استعارے ہیں۔ خنجر اور کٹار والا شاعر ان سے کس طرح واسطہ پیدا کرتا؟

اس تہذیب کا شاعر جب بھی جذبے کی شدت کا اظہار کرے گا وہ اپنے ہی استعاروں میں بات بیان کرے گا۔ وہ تو کچھ یوں ہی کہے گا۔

خنجر سے چیر سینہ اگر دل نہ ہو دو نیم ۔۔۔ دل میں چھری چبھو مژہ گر خونچکاں نہیں

ہے ننگِ سینہ دل اگر آتش کدہ نہ ہو ۔۔۔ ہے عارِ دل نفس اگر آذر فشاں نہیں

مژدہ اے ذوقِ اسیری کہ نظر آتا ہے ۔۔۔ دامِ خالی قفسِ مرغِ گرفتار کے پاس

جگرِ تشنۂ آزار تسلی نہ ہوا ۔۔۔ جوئے خوں ہم نے بہائی بنِ ہر خار کے پاس

میں بھی رُک رُک کے نہ مرتا جو زباں کے بدلے ۔۔۔ دشنہ اک تیز سا ہوتا مرے غمخوار کے پاس

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیے ۔۔۔ سینۂ شمشیر سے باہر ہے دم شمشیر کا

آج کل کے بعض نازک مزاج میرزا منش ادیبوں کو خون اور جوئے خوں کے اس ذکر بلکہ اس کے تصور ہی سے خفقان سا ہونے لگتا ہے۔ وہ یہ نہیں جانتے کہ جس تہذیب کے لوگ ہر وقت جوئے خون میں نہانے کے عادی ہوں ان کے لیے یہ محض استعارہ نہیں بلکہ عین حقیقت ہے۔ غالب نے جب یہ کہا تھا۔

موجِ خوں سر سے گزر ہی کیوں نہ جائے ۔۔۔ آستانِ یار سے اٹھ جائیں کیا

تو اس نے اپنے آبا کے سو پشتوں کے سپاہیانہ تجربوں کو شعری الفاظ میں باردیگر پیش کیا تھا۔ غالب ان معنوں میں اپنی تہذیب کے کامل ترجمان ہیں کہ ان کی شاعری کے استعارے، ان کے محبوب علامتی الفاظ اور ان کے لہجے، اس قبچاقی طنطنہ و ولولہ کے آئینہ دار ہیں جس کا نقش تقریباً آٹھ سو برس تک ہند کی تاریخ پر ثبت رہا۔

غالب جس نظریۂ زندگی کے داعی و مدعی ہیں وہ بھی اس تہذیب سے مخصوص ہے ـــــ جفاکشی اور خطر طلبی اور دشوار پسندی اس تہذیب کے خصائصِ فائقہ تھے۔ بلاؤں سے کھیلنا اور خطرات میں بلا تکلف کود پڑنا۔ اولوالعزمی کی یہ شان اس اُردو (لشکر) کے دم قدم سے وابستہ رہی جس کی یلغاروں نے اس سرزمین کے چپے چپے

پر اپنی فتوحات کے قلعے تعمیر کیے۔ یہ مہم آزما لوگ اس بیگانہ سرزمین میں بلاؤں کو گلے لگاتے ہوئے کچھ اس طرح بڑھے کہ بلائیں معاون بن گئیں اور آفتیں مددگار ثابت ہوتی گئیں۔ غالب کی یہ مجاہدانہ آواز ہر جگہ گونجتی سنائی دیتی ہے ؎

بے تکلف در بلا بودن بہ از بیمِ بلاست　　　قعرِ دریا سلسبیل و روئے دریا آتش است

اس کی غالب نے یوں ترجمانی کی ؎

مانعِ دشت نوردی کوئی تدبیر نہیں　　　ایک چکر ہے مرے پاؤں میں زنجیر نہیں
شوق اس دشت میں دوڑائے ہے مجھ کو کہ جہاں　　　جادہ غیر از نگہِ دیدۂ تصویر نہیں
حسرتِ لذتِ آزار رہی جاتی ہے　　　جادۂ راہِ وفا جز دمِ شمشیر نہیں
رنجِ نومیدیِ جاوید گوارا رہیو　　　خوش ہوں گر نالہ زبونی کشِ تاثیر نہیں
سر کھجاتا ہے جہاں زخمِ سر اچھا ہو جائے　　　لذتِ سنگ باندازۂ تقریر نہیں
جب کرم رخصتِ بے باکی و گستاخی دے　　　کوئی تقصیر بجز خجلتِ تقصیر نہیں

اس غزل میں مہم جوئی، اولوالعزمی، دشوار پسندی اور خطر طلبی کی پرزور روح کام کر رہی ہے — ہر ہر شعر سستی مایوسی، سہل انگاری، تن آسانی، عافیت کوشی اور آسودگی طلبی کے خلاف ایک نعرہ احتجاج ہے — تگ و دو، جد و جہد، ہنگامۂ عمل اور معرکہ آرائی ہر ہر شعر میں ہیجان و طوفان اٹھا رہی ہے — ! یہ لَے، یہ آواز، یہ گونج بالیقین اس معرکہ طلب، تمدن کی مخصوص گونج ہے جس میں غالب کے ممدوح نظیری نے بھی یہ نعرہ لگایا تھا۔

گریزد از صفِ ما ہر کہ مردِ غوغا نیست　　　کسے کہ کشتہ نشد از قبیلۂ ما نیست

مہم جوئی اور فتوحات کے اس عزم کے ساتھ ساتھ غالب نے سلیقۂ زندگی کے بارے میں بھی اپنی تہذیب کی نمائندگی کی ہے — میں اس وقت جس تہذیب کا ذکر کر رہا ہوں اس میں زندگی کے انعام سے پورا پورا فائدہ اٹھانا شرطِ اول ہے — پرہیز، زُہد، اور دست کشی، اس تہذیب کے لیے معنیً بیگانہ ہے — زندگی سے پورا فائدہ اٹھاؤ — کلوا واشربوا رَغَداً — کیونکہ یہ سب انعامِ خداوندی ہیں اور ان محنتوں کا ثمرہ ہیں جو انسان کے مقدر میں ہیں۔ بابر نے کہا تھا: بابر بعیش کوش کہ عالم دوبارہ نیست — بابر کے اسلاف شاہرخ، بایسنغر، الغ بیگ، سلطان حسین بایقرا اور دوسرے تیموری اسی انداز سے زندگی پر نظر ڈالتے رہے۔ مغلوں کے دورِ عروج میں زندگی کا یہی ذائقہ تھا — اور یہی ذائقہ غالب کو اس تمدن سے ورثے میں ملا ؎

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے　　　رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

زندگی کا یہ اسلوب جینے کا قرینہ سکھاتا ہے مگر اس میں حسنِ حیات کے ادراک کا بھی ایک زاویۂ خاص ہے۔ غالب کے نزدیک حُسن کوئی ناقابلِ تسخیر شے نہیں۔ اس کو گرفت میں لایا جا سکتا ہے مسخر کیا جا سکتا ہے — حسن

کا وہ مجہول تصور جس میں عاشق، نیازمند، بے بس مجبور و مقہور مخلوق بن جاتا ہے غالب کا تصور نہیں ـــــ نہ اس تہذیب کا تصور ہے جس کے آداب میں مغلوب ہو کہ جینے کی کوئی شق موجود ہی نہیں، یہ غالب تہذیب کسی ایسی صورت کا تصور ہی نہیں کر سکتی جس میں یہ سکھایا جاتا ہو کہ عشق اور محکومی و مغلوبی لازم و ملزوم ہیں۔ غالب کے تصور میں اگر عشق کو حسن کی طلب ہے تو حسن بھی طلب و نیاز سے بے نیاز نہیں ؎

پوچھ مت رسوائی اندازِ استغنائے حسن ۔۔۔ دست مرہونِ حنا رخسار رہنِ غازہ ہے

اور غالب کی یہ للکار بھی اسی غیوری و قاہری کے مطابق ہے جس کا ذکر اوپر ہوا ؎

عجز و نیاز سے تو وہ آیا نہ راہ پر ۔۔۔ دامن کو اس کے آج حریفانہ کھینچئے

آخر میں غالب جس تہذیب کے قائم مقام ہیں اس میں ہنر اور کمال (= دیدہ وری) ذہنی زندگی کی سب سے بڑی قدر ہے۔ یہ کمال جذبہ و خرد کے کامل امتزاج کے مکمل اظہار کا نام ہے ـــــ کمال کا یہ تصور مثالی اور نصب العینی ہے۔ کمال کے مسئلوں میں غالب کی غیوری ہر دوسرے مسئلے سے زیادہ ہے ـــــ وہ فن کے عالی مقام پر کسی اور شے کو رقیبِ فن نہیں بناتے ـــــ ان کے نزدیک زندگی کی دو سطحیں ہیں۔ حیوانی اور ملکی ـــــ وہ کمالِ ہنر کو ملکی سطح کا کمال مانتے ہیں۔

فن اور اسلوب کے مسئلوں میں غالب کی نازک احساسی بھی اس تہذیب کے مطابق ہے جس کی وہ نمائندگی کرتے ہیں۔

خلاصۂ کلام یہ ہے کہ غالب ایک تہذیب کے نمائندہ تو تھے ہی انہیں خود ایک تہذیب کہہ دینا بھی بے جا نہ ہوگا۔ اس لیے جہاں یہ تہذیب دوسرے شعرا و ادبا میں پارہ پارہ اور جزاً جزاً نظر آتی ہے وہاں غالب کے کلام اور ان کی ذات میں اپنی مکمل صورت میں متشکل ہے۔



غالب کی سوانح عمریاں

اس مضمون میں، میں غالب کی نئی اور پرانی سوانح عمریوں پر نظر ڈالنا چاہتا ہوں۔ مقصد یہ ہے کہ ان سوانح عمریوں کی قدر و قیمت متعین ہو جائے اور یہ بھی معلوم ہو جائے کہ مرزا کی صحیح بیاگرافی کے سلسلے میں کیا کچھ ہو چکا ہے اور کیا کچھ ابھی باقی ہے۔

سوانح عمریوں کی اس بحث میں میں ان پرانے تذکروں کو نظر انداز کر رہا ہوں جن میں غالب کے متعلق مجمل سوانحی نوٹ درج ہوئے ہیں۔ ان کتابوں کو بھی چھوڑ رہا ہوں جن میں غالب کے سوانح کے بارے میں متفرق مضامین ہیں۔ مثلاً "احوالِ غالب" (مرتبہ مختار الدین آرزو) "باقیاتِ غالب" اور "غالب نام آورم" وغیرہ۔ میں صرف ان کتابوں کا جائزہ لوں گا جن کو سوانح عمری کے دعوے کے ساتھ لکھا گیا ہے۔ میں "آبِ حیات" کے سوانحی (تنقیدی) نوٹ کو بھی اس موقع پر چھوڑ رہا ہوں۔ وجہ یہ کہ میرا موضوع غالب کی سوانح عمریوں کا جائزہ ہے اور "آبِ حیات" کا نوٹ سوانح عمری نہیں۔

اس لحاظ سے غالب کی پہلی سوانح عمری "یادگارِ غالب" ہے جس کا پہلا ایڈیشن ۱۸۹۷ء میں شائع ہوا۔ اس کے کچھ عرصہ بعد[1] "دیوانِ غالب" کا "نسخۂ حمیدیہ" بھوپال سے شائع ہوا جس کے شروع میں ڈاکٹر عبدالرحمٰن بجنوری کا

---

[1] بجنوری کے مقدمے سے پہلے اور "یادگارِ غالب" کے فوراً بعد غالب کی سوانح عمری کا ایک خاکہ شائع ہوا۔ یہ نواب سید محمد مرزا موج کا لکھا ہوا ۳۰ صفحات پر مشتمل ایک کتابچہ ہے جو ۱۸۹۹ء میں یعنی یادگارِ غالب کے دو سال بعد "حیاتِ غالب" کے نام سے سامنے آیا۔ اس کتابچے پر نادم سیتاپوری نے "ماہِ نو" (کراچی) کی اشاعتِ خاص (مارچ ۱۹۶۴ء) میں ایک مضمون لکھا ہے۔ یہ "حیاتِ غالب" کے نام سے (بہ توسط شیخ محمد اکرام) واقف تھا لیکن یہ کتاب میری نظر سے نہیں گزری تھی۔ جناب نادم نے اس کی تفصیل شائع کر کے ممنون کیا ہے۔

یہ کتاب غالب کی سوانح عمریوں میں خاکے کا درجہ رکھتی ہے اور اسی دعوے کے ساتھ لکھی گئی ہے۔ چنانچہ لکھا ہے:

"معزز ناظرین! ان چند اوراق کا نہ میں اپنے آپ کو مصنف ٹھہرا سکتا ہوں اور نہ مؤلف۔ جو حالات اس مختصر کتاب میں درج ہیں وہ میں نے اِدھر اُدھر سے تراش خراش کر قلم بند کر دیئے ہیں۔" (سید محمد مرزا موج)

(باقی اگلے صفحہ پر)

طویل مقدمہ بھی چھپا۔ یہ مقدمہ "محاسنِ کلامِ غالب" کے نام سے الگ بھی شائع ہوا۔ اس مقدمے میں بجنوری نے فن اور فکر پر عالمانہ بحث کے ذریعے مرزا کو دنیا کے عظیم ترین شعرا کی صف میں لا کھڑا کیا۔

"محاسنِ کلامِ غالب" سوانح عمری نہیں مگر میں نے اس کا اس لیے ذکر کیا ہے کہ اس تنقید نے غالب کو مقبول بنانے میں خاصا حصہ لیا جہاں "یادگارِ غالب" نے یہ کام کیا کہ مرزا کو ایک دلچسپ اور محبوب شخصیت کے طور پر پیش کیا وہاں "محاسن" نے یہ کام کیا کہ انہیں ایک بڑے مفکر اور غیر معمولی فن کار کی حیثیت سے روشناس کرایا۔ مدعا یہ کہ بجنوری کے مقدمے نے بالواسطہ حیاتِ غالب کی تحقیق میں بیش از بیش دلچسپی پیدا کی۔ یہ درست ہے کہ بجنوری کا یہ مقالہ خوبصورت اور رعب دار ہونے کے باوجود بے توازن ہو گیا ہے مگر اس سے غالب اور کلامِ غالب کے حق میں ایک طرح کی عصبیت پیدا ہوئی اور غالب شناسی کی تحریک کو بھی بہت فائدہ پہنچا یعنی موافقانہ اور مخالفانہ ردِ عمل کی صورت میں غالبیات کی جستجو بڑھی۔

۱۹۲۸ء میں حیدر آباد سے ڈاکٹر لطیف نے "غالب" کے نام سے انگریزی میں ایک کتاب شائع کی۔ یہ بجنوری کے مقدمے کا مخالفانہ ردِ عمل تھا لیکن ایک لحاظ سے یہ کتاب بھی فائدہ پہنچا گئی۔ اس میں پہلی مرتبہ کلامِ غالب کی تاریخی ترتیب کا ذکر آیا اور اس طرح غالب کے فن اور شخصیت کے رابطے کا تاریخی اور سوانحی احساس پیدا ہوا۔ لطیف کی کتاب بھی سوانح عمری نہیں لیکن اس میں شاعر اور اس کی شاعری کے مابین رشتوں کی پہلی منظم نشاندہی بہرحال ملتی ہے چونکہ یہ کتاب مخالفانہ ردِ عمل کا نتیجہ ہے اس لیے اس میں تنقید کا انداز اور طریق کار منفی اور سلبی ہے۔ اس کے علاوہ جیسا کہ ڈاکٹر زور نے لکھا ہے "وہ شاعر کو پیش کرنے کے بجائے اپنے اعلیٰ نظریۂ تنقید کو پیش کر رہے ہیں اور غالب سے واقف ہونے یا واقف کرانے کی جگہ اپنے معیارِ تنقید پر شاعر کے کارناموں کو اس طرح پرکھنا چاہتے ہیں کہ غالب کی شاعری نمایاں ہونے کی جگہ گھس پس کر رہ گئی ہے۔"

(سرگزشتِ غالب، ڈاکٹر زور، ۱۹۳۹ء ص ۱۴)

بایں ہمہ یہ اقرار کرنا پڑتا ہے کہ لطیف کی تنقید یا تنقیص غالب کے احوال کے بارے میں مزید دلچسپی

(بقیہ حاشیہ صفحۂ گذشتہ)

جناب نادم کے خیال میں "حیاتِ غالب" تحقیقی کاوش کے لحاظ سے کوئی خاص اہمیت نہیں رکھتی۔ پھر بھی میرا خیال ہے کہ قدیم کتابوں میں ہونے کی وجہ سے اہلِ تحقیق کے لیے فائدے سے خالی نہیں۔ سوانح عمری کی حیثیت سے یہ خاکہ صرف تعارفی ہے اور اس میں چیدہ چیدہ واقعات ہی دیئے گئے ہیں۔ اندازِ تحریر سادہ اور دلچسپ ہے۔ میرا خیال ہے کہ موج اگر مفصل سوانح عمری لکھتے تو کامیاب رہتے۔ جناب نادم سیتاپوری کا خیال ہے کہ مصنف نے "یادگارِ غالب" اور "آبِ حیات" سے ضروری معلومات لے کر یہ تعارفی خاکہ تیار کیا ہے۔ بہرحال اس کے دلچسپ ہونے میں کوئی کلام نہیں۔

کا باعث ضرور بنی چنانچہ اس کے بعد غالب کی باقاعدہ سوانح عمریوں کا ایک سلسلہ شروع ہو جاتا ہے جن کی فہرست یہ ہے:

۱۔ غالب :۔ مولانا غلام رسول مہر
۲۔ غالب نامہ :۔ شیخ محمد اکرام
۳۔ ارمغانِ غالب، آثارِ غالب، حکیم فرزانہ :۔ شیخ محمد اکرام
۴۔ ذکرِ غالب :۔ مالک رام
۵۔ سرگذشتِ غالب :۔ مرزا محمد بشیر بصرت پوری ۱۹۳۲ء
۶۔ سرگذشتِ غالب :۔ ڈاکٹر محی الدین قادری زور ۱۹۳۹ء

پہلے عرض کیا جا چکا ہے کہ علی گڑھ سے مختار الدین احمد آرزو نے مختلف مضامین کا ایک مجموعہ شائع کیا جس کے ایک حصہ کا نام "احوالِ غالب" ہے۔ اس میں سوانحی مواد تو موجود ہے لیکن یہ کتاب خود سوانح عمری نہیں کہی جا سکتی۔ دوسرے حصہ کا نام "نقدِ غالب" ہے۔

غالب کی یہ سب سوانح عمریاں اپنی جگہ قابلِ قدر ہیں کیونکہ ان میں سے ہر ایک کسی نہ کسی مقصدِ خاص کو پورا کرتی ہے۔ پھر بھی یہ بات کھٹکتی ہے کہ اتنی سوانح عمریوں کے باوجود مرزا کی معیاری سوانح عمری ابھی تک کسی فن شناس سوانح نگار کے قلم کے انتظار میں ہے۔ مذکورہ کتابوں میں سے کوئی کتاب تنقیدِ کلام پر زور دے رہی ہے تو کوئی ایسی ہے جس میں جزئیات و واقعات کی تحقیق پر نظر مرکوز ہے۔ اور مصنف سوانح عمری کو کتاب بنانے کے مقصد سے غافل ہے۔ یہ کتابیں اتنی مجمل ہیں کہ ان کو مرزا کی زندگی کا بیرونی خاکہ ہی کہا جا سکتا ہے۔ ایک آدھ ایسی ہے جس کا انداز تدوین ہی اقتباساتی ہے۔ اور بیانیہ کی روانی غائب ہے۔ موضوع کی شخصیت کی ایسی تعمیر نہیں کی گئی جس سے سوانح عمری کا ہیرو جیتا جاگتا اور رواں دواں شخص نظر آتا۔

ڈاکٹر محی الدین قادری زور کی شکایت بجا معلوم ہوتی ہے کہ مرزا غالب پر جتنا زیادہ لکھا جا رہا ہے، اتنا ہی ان کی شخصیت واضح ہونے کی جگہ پس پردہ ہوتی جا رہی ہے۔ ہر نئی کتاب یا مضمون میں ایک نئی تحقیق پیش کی جاتی ہے اور تحریر کا انداز اتنا محققانہ ہوتا ہے کہ غالب اور ان کا کلام تو ایک طرف رہ جاتا ہے، لیکن مضمون نگار یا مصنف کا علم و فضل اور ذوقِ تحقیق روشنی میں آ جاتا ہے۔ (سرگذشت غالب صفحہ ۵)

غرض مندرجہ بالا سوانح عمریوں میں (یادگارِ غالب) کے سوا ایک بھی ایسی نہیں جسے معیاری سوانح عمری کہا جا سکتا ہو۔ اگرچہ ان میں سے ہر ایک کسی نہ کسی لحاظ سے قابلِ قدر کتاب ضرور ہے۔

حالی کی یادگارِ غالب میں بعض واقعاتی کمزوریاں بلاشبہ موجود ہیں۔ ان کو دور کرنے کے لیے مولانا مہر نے ایک کتاب "غالب" مرتب کی۔ جس کے لیے مولانا سالک نے "تزکِ غالب" نام تجویز کیا اور یہ اس لیے کہ اس کتاب میں تزک کی طرح غالب کی اپنی تحریروں کو بجنسہ نقل کیا گیا ہے اور ہر چند کہ تائیدی یا تردیدی فقرے اور عبارتیں مولانا مہر کی اپنی بھی ہیں مگر ایک لحاظ سے یہ غالب کی سرگذشت ہے جو غالب کی اپنی زبانی بیان ہوئی ہے۔ اس میں

واقعات کی تفصیل ہے اور صحت واقعہ کے لیے بہت چھان اور تحقیقی کاوش سے کام لیا گیا ہے۔ "یادگار غالب" کے بعد غالب پر یہ پہلی جامع کتاب ہے جس میں غالب کی زندگی کے ایک ایک لمحے کو (جس حد تک بھی معلوم ہو سکا) قلمبند کیا گیا ہے۔ جزئیاتی تحقیق کی اس سے بہتر کوشش ابھی تک ہمارے سامنے نہیں آئی۔

افسوس یہ ہے کہ یہ تصنیف "سوانح عمری" نہیں بن سکی۔ کسی سوانح عمری کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ کتاب بھی ہو اور کتاب ہونے سے یہ مراد ہے کہ پڑھے جانے کے لیے لکھی گئی ہو محض حوالے کے لیے نہ لکھی گئی ہو۔ اس کی ترتیب میں واقعہ نگاری اس انداز سے کی جائے کہ پیشِ نظر تصویر کی خود بہ خود تشکیل ہوتی جائے بیانیہ کی روانی اور رفتار میں کسی طرح رکاوٹ پیدا نہ ہو یعنی قاری کی دلچسپی بڑھتی جائے۔ سوانح عمری از بس کہ ناول کی ایک قسم ہے اگر اس میں کہانی کی خوبیاں پیدا نہ ہوں گی تو دلچسپی کا عنصر بھی اُبھرنے نہ پائے گا۔ سوانح عمری اور ناول میں فرق یہی ہے کہ جہاں ناول میں کردار اور واقعات فرضی ہوتے ہیں وہاں سوانح عمری میں واقعات اصلی ہوتے ہیں اور چونکہ تاریخی حقیقت افسانے سے بہر حال زیادہ یقینی چیز ہے اس لیے اگر سوانح نگار چاہے تو سوانح عمری میں دوہری خوبیاں پیدا کر سکتا ہے۔ تاریخ کی سی یقینی سچائی اور ناول کی سی دل کشی۔ بہر صورت۔ سوانح عمری کو کہانی کی طرح اٹھانا لازم ہے۔ اس لحاظ سے مہر کی کتاب سوانح عمری سے زیادہ سوانحی مواد ہے۔ مولانا مہر کی یہ کوشش اس وجہ سے بھی بہت قابلِ قدر ہے کہ اس میں مرزا کی پوری تصویر پہلی مرتبہ سامنے آئی ہے اور اس سے برتر معیاری سوانح عمری کا راستہ ہموار ہوا۔

مولانا مہر کی کتاب کے بین السطور حواشی نے جو رکاوٹ پیدا کی ہے اس کو محسوس کرتے ہوئے محمد بشیر میرٹھوی نے غالب کی سرگزشتِ غالب کی زبانی حواشی کے بغیر مرتب کی اور کتاب کے سرورق کو اس خیال انگیز فقرے سے مزین کیا "تو اب کہانی سنو میری سرگزشت میری زبانی سنو"

یہ چھوٹی سی کہانی ہے، جو غالباً مہر صاحب کی کتاب سے متاثر ہو کر لکھی گئی ہے۔ ساری کہانی غالب کی زبانی یعنی ان کے اپنے الفاظ میں ہے "اردوئے معلیٰ"، "پنج آہنگ"، "دستنبو" اور "عودِ ہندی" سے ایسی تمام عبارتیں انتخاب کر کے یکجا کی گئی ہیں۔ جن سے ان کی زندگی کا مکمل انکشاف ہوتا ہے۔ اقتباسات کو جوڑنے میں خاصی محنت کی گئی ہے اور خاصی کاریگری سے واقعات کی بکھری کڑیاں جوڑ کر واقعات کا ڈھانچہ مکمل کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ پھر بھی کوئی شخص اس کو "سوانح عمری" نہیں کہہ سکتا۔ مصنف کی اپنی تحریروں تک بیانِ واقعات کو محدود کرنے سے اس میں وہ بات بھی پیدا نہیں ہو سکی جو مولانا مہر کی جامع کتاب میں ہے۔ اگر مولانا مہر کی کتاب میں حواشی رکاوٹ پیدا کر رہے ہیں تو بھرت پوری کے کتابچے میں اقتباسات۔ صرف غالب کی تحریروں تک محدود ہونے کی وجہ سے خلا رہ گئے ہیں جو واقعات دوسرے تذکروں اور تاریخوں کی مدد سے حاصل ہو سکتے ہیں ان سے یہ کتابچہ اندازِ ترتیب کی وجہ سے خود بہ خود محروم ہو گیا ہے۔

غالب کے متعلق مختصر واقعاتی خاکوں میں جناب محی الدین قادری زور کی کتاب "سرگزشتِ غالب"

(۱۹۳۹ء) اور مالک رام کی کتاب "ذکرِ غالب" (۱۹۳۹ء) بھی ہے۔ ڈاکٹر زور کی "سرگذشتِ غالب" میں جیساکہ انہوں نے کتابچے میں خود بھی لکھا ہے: "کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معلومات" پیش کرنے کی کوشش کی ہے اور بڑی حد تک طلبہ کی ضرورتوں کو مدِّنظر رکھا گیا ہے تاکہ شاعر کے صحیح اور مجمل حالات پر مختصر اور مفید کتاب سامنے آجائے۔ ڈاکٹر زور کہتے ہیں کہ جتنی کتابیں اس مضمون پر "یادگارِ غالب" کے بعد چھپی ہیں سب میں مصنفوں نے ذاتی تحقیق و تفتیش پر اتنا زور دیا ہے کہ پڑھنے والا اسباب و دلائل اور حوالوں اور حاشیوں میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ اس لئے ایک چھوٹی سی کتاب کی ضرورت تھی جس میں غالب کی زندگی کے سلسلہ وار تاریخی حالات، ان کی شاعری اور انشاپردازی کا ارتقاء، کتابوں کی تیاری و اشاعت کی بالترتیب تفصیل اور ان کے خاص خاص اعزہ، احباب اور تلامذہ کا تذکرہ اور تعلقات اجمال کے ساتھ درج ہوں۔ اقتباس طویل ہوگیا ہے مگر اس کی ضرورت اس لئے سمجھی گئی ہے کہ ڈاکٹر زور کا مقصد اچھی طرح واضح ہوجائے۔ یعنی کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ معلومات۔ یہ غالب کی سوانح عمری نہیں ایک رواں اور مجمل خاکہ ہے جس میں روایتوں کے الجھاؤ اور تذکرہ نگاروں کے اختلافات۔ اور قیاسات اور عبارتوں سے نتیجے نکالے ہیں۔ یہ تصویروں کی نمایاں لکیروں کا صرف خاکہ ہے یعنی اشاروں کی مدد سے تصویر کا تصوّر دلایا گیا ہے۔ لہٰذا اس کتابچے کو لکھ کر مصنف نے وہ مقصد تو حاصل کرلیا جس کے لیے وہ لکھی گئی ہے اور اس لحاظ سے خوب ہے مگر یہ "فل سائز" بیوگرافی نہیں بس ایک "آؤٹ لائن" ہے۔

مالک رام کی "ذکرِ غالب" سوانح کا ایک بے تکلف مجموعہ ہے اس میں سوانح سے متعلق جملہ جزئیات کو اس طرح جمع کردیا گیا ہے کہ پڑھنے والے کو راویوں اور روایتوں کے اختلافی بیانات کی الجھنوں میں الجھایا نہیں گیا بلکہ سوانح تک براہِ راست پہنچایا گیا ہے۔ "سرگذشتِ غالب" کی طرح محض اشارات کی کتاب نہیں بلکہ ایک واضح اور ابھری ہوئی تصویر ہے۔ اقتباسات جو کتابوں کی رواں قرأت میں رکاوٹ ثابت ہوتے ہیں "ذکرِ غالب" میں ہیں تو سہی مگر زیادہ نہیں۔ اس لئے عام دلچسپی کی غرض سے پڑھنے والوں کو الجھن نہیں ہوتی۔

جزئیات میں قطعیت کا بڑا خیال رکھا گیا ہے، سیدھی سادی عبارتوں میں صحیح اور قطعی کا بڑا خیال رکھا گیا ہے۔ سیدھی سادی عبارتوں میں صحیح اور قطعی معلومات اس طرح چست کی گئی ہیں کہ قاری مرزا غالب کے معمولی سے معمولی اور عام سے عام میلانات سے بہت جلد اور قطعی طور پر باخبر ہوجاتا ہے۔ مثلاً:

"دوپہر کے کھانے میں گوشت ضرور ہوتا تھا۔ گوشت سے حددرجہ رغبت تھی اور کسی دن ناغہ نہیں ہوتا تھا۔ گوشت میں اس امر کا خیال رکھا جاتا تھا کہ تازہ اور بے ریشہ ہو۔ جس کی بوٹی پکنے پر نرم اور لذیذ رہے..."

"گرمیوں میں ٹھنڈے پانی پر جان دیتے تھے۔ اگر برف دستیاب ہوجاتی تو ذخیرہ کر رکھتے ورنہ صراحی پر صافیاں لپیٹ دیتے تاکہ پانی ٹھنڈا رہے"۔ کتنی باریک ہیں یہ جزئیات! باریک باتیں سوانح عمری کو صرف

محققانہ بنانے کے لیے نہیں لائی گئیں۔ بلکہ اس لیے کہ ان سے شخصیت کے خدوخال ابھرتے ہیں۔ کسی سوانحِ عمری کے لیے محققانہ جستجو ایک لازمی بات ہے لیکن اگر پیشکش صحیح نہ ہو تو معلومات مواد سے آگے نہیں بڑھتے۔ سوانح عمری بنانے کے لیے مواد کی ایسی ترتیب کی ضرورت ہے جو حسن اور دلچسپی دونوں کی ضامن ہو۔ مالک رام جستجو میں بھی کسی سے کم نہیں لیکن پیشکش میں بہت کم لوگ ان تک پہنچ سکے ہیں۔ بہت سی صورتوں میں مالک رام نے دوسروں کی کاوشوں سے تسلی بخش فائدہ اٹھایا ہے مگر یہ کوئی عیب کی بات نہیں۔ انہوں نے ہمیں ایک ایسی قابلِ مطالعہ سوانحِ عمری دی ہے جو محققانہ بھی ہے اور مسرت بخش بھی۔ ایک ہلکی پھلکی واضح اور مختصر مگر جامع سوانح عمری!

بعض لوگوں کو اس کے اختصار کی شکایت ہے مگر یہ اختصار دیدہ و دانستہ ملحوظ رکھا گیا ہے۔ یہ کتاب حوالہ نہیں۔ یہ کوئی تحقیقی تصنیف بھی نہیں کہ اس میں اصل ماخذ کے اقتباسات بجنسہٖ درج کر دیئے جاتے۔ طوالت ایک لحاظ سے مفید ہوتی ہے لیکن اس صورت میں سوانح عمری قابلِ مطالعہ نہ رہتی۔ محض کتاب حوالہ بن جاتی۔

کہیں کہیں مالک رام نے جزئیاتِ واقعی کے تانے بانے میں ذاتی تاثر کو داخل کیا ہے۔ اس سے عقیدت ظاہر ہوتی ہے۔ جب شراب پینے کی عادت کا ذکر کیا ہے تو رائے عام کی رعایت کی ہے اور غالب کی اس عادت کے لیے معذرتی پہلو نکالا ہے۔ بات تو یہ ٹھیک ہے مگر اس میں رائے یا تاثر کا کیا موقع ہے؟ اچھی یا بری عادت، اسے جو کچھ بھی کہیئے غالب کو اقرار ہے کہ وہ پیتے تھے۔ تاویل سے اس عادت کی اچھائی برائی ثابت کرنے کی کیا ضرورت ہے؟ مالک رام کا جی چاہتا ہے کہ کاش یہ عادت ان کے ہیرو میں نہ ہوتی! جی تو سب کا یہی چاہتا ہے مگر یہ عادت ان میں تھی۔ تاویل کی کیا ضرورت ہے۔

اکرام کا "غالب نامہ" مرزا غالب کی محض سوانح عمری نہیں۔ اسے ہم وسیع تر سوانح عمری کہہ سکتے ہیں۔ وسیع تر سے مراد یہ ہے کہ اس میں سوانح کو مرکزی حیثیت دے کر کمالات کی تنقید اور قدر شناسی کو اس کے بعید کناروں تک پھیلا دیا گیا ہے۔ مصنف نے خود اس کی تقسیم اس طرح کی ہے۔

(۱) تذکرہ (۲) تبصرہ (۳) انتخاب۔ تذکرے میں سوانحی جزئیات ہیں۔ "غالب نامہ" کی تصنیف اس زمانے میں ہوئی جب ڈاکٹر لطیف کی غیر معتدل اور بے توازن تنقید کے خلاف غالب شناس حلقوں کا ردِ عمل بہت شدید ہو چکا تھا اور اس امر کی ضرورت محسوس کی جا رہی تھی کہ غالب کا مزید محققانہ مطالعہ کیا جائے اور اس عظیم فن کار اور شاعر کو بہتر تنقید کے ساتھ جس میں واقعاتی صحت کے ساتھ ساتھ فن کا متوازن نظریہ بھی مدِ نظر ہو دنیا کے سامنے لا کر اس کو اس کا صحیح مقام دلایا جائے۔

اس غرض سے مطالعہ کرنے کے لیے سابقہ کاوشوں سے استفادہ لازمی تھا اور ظاہر ہے کہ اس سلسلے میں بنیادی کتابیں صرف تین تھیں :

(۱) یادگار غالب (۲) بجنوری کا مقدمہ نسخۂ حمیدیہ اور (۳) خود ڈاکٹر لطیف کا انگریزی کتابچہ — ان تینوں کتابوں کا اعتراف نہ کرنا ادبی کفران تو ہے مگر یہ درست ہے کہ ان تینوں میں ایک کمی بھی تھی جس کو "غالب نامہ" میں دور کرنے کی پوری کوشش کی گئی ہے۔ "یادگارِ غالب" کی سوانحی حیثیت (جیسا کہ اپنے موقع پر بیان ہوگا) اکثر قارئین کو بُری طرح کھٹکتی ہے جو حالی کے مقصد کے پیش نظر درست ہی، پھر بھی اس میں کئی خلا ہیں جن کو پُر کیے بغیر غالب کی زندگی کے کئی سوال بے جواب رہ جاتے ہیں۔

بجنوری کا مقدمہ سوانحی کتاب نہیں، تنقیدی تجزیہ ہے اور وہ بھی تخلیقی تنقید کا۔ بجنوری کے مبالغے سے طبیعت گھبرانے لگتی ہے ان کے مقابلے میں لطیف کا مقصد بجنوری کے اندازِ تنقید کی اصلاح بالعقد ہے اور اس میں شبہ نہیں کہ لطیف نے مطالعۂ غالب کے لیے چند عمدہ اصول ہمیں بتائے ہیں، خصوصاً غالب کے فن کا مطالعہ ارتقائی یا تاریخی اصول کے تحت۔ پھر بھی یہ ناقص سوانح عمری ہے۔

یہ سب کوششیں اکرام کے سامنے تھیں اور اس احساس کے ساتھ کہ مذکورہ بالا کمزوریوں سے پاک، ایک محققانہ، مکمل تر اور متوازن کتاب لکھی جائے جو کُل غالب یعنی غالب کی سوانح اور ان کے کمالات کا جامع جائزہ ہو۔

"غالب نامہ" ہر قسم کے ادعا سے پاک، غالب کو سمجھنے کی ایک مخلصانہ کوشش ہے۔ "یادگارِ غالب" میں جو سوال بے جواب رہ گئے تھے، ان کے جواب مہیا کرنے کی کوشش کی ہے۔ بجنوری اور لطیف کی تنقید میں افراط و تفریط کا جو راستہ اختیار کیا گیا ان کے مابین خلوص کا وہ مسلک "غالب نامہ" میں سامنے رکھا گیا ہے جو سچی تحقیق کے ساتھ لازم ہے۔ غالب نامہ میں ایک محقق کی منکسر المزاجی نمایاں ہے اسی وجہ سے، اسلوب کی بے تکلفی اور سادگی ہر جگہ موجود ہے۔ کلامِ غالب کی تاریخی ترتیب کا اصول لطیف کے کتابچے میں بھی ہے لیکن اس پر عمل کر کے کلام کو عملی طور پر مختلف ادوار میں تقسیم کرنے کا کام اکرام نے کیا ہے۔ لطیف نے فارسی کلام کے سلسلے میں اس اصول کو نظر انداز کر دیا تھا۔ یہ کمی بھی اکرام نے دور کر دی۔

اکرام نے سوانحی حصے کو الگ کر کے اس اصول کا تعارف کرا دیا ہے کہ تذکرہ بہر حال تذکرہ ہے اور تبصرہ و تنقید کا زیادہ عمل دخل تذکرہ نگاری کے لیے بسا اوقات معیب بن جاتا ہے۔ اس کے باوجود کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غالب نامہ کی اٹھان ایک تحقیقی کتاب کی سی ہے جس میں سوانح عمری کے واقعات کے بارے میں اختلافات کا ذکر اور ان پر بحث بھی ہے۔ ایک سچی سوانحی کتاب میں یہ ساری چھان بین اور بحث و استدلال پس پردہ ہوتی ہے۔ کتاب کی

---

[1] غالب کے متعلق اکرام کی تحقیق کا سلسلہ برابر جاری ہے جس کا ثبوت یہ ہے کہ ان کی کتاب "غالب نامہ" متعدد بار نئی صورت میں سامنے آئی ہے وہ ہر بار ہماری معلومات میں کچھ نہ کچھ اضافہ کرتے رہتے ہیں اس سلسلے کی آخری چیز حکیم فرزانہ ہے۔

عبارتوں میں صرف فیصلے درج ہوتے ہیں اور وہ بھی اس طرح کہ تحریر کہانی کی مانند رواں اور دلچسپ ہو۔ اختلافی ذکر اذکار روداتی میں مخل ہوتے ہیں ___ ان کی اہمیت ہے مگر پس پردہ ___ متن تک پہنچنے سے پہلے سوانح نگار کو سب واقعات کے بارے میں یکسو ہو جانا چاہیئے۔

"غالب نامہ" کے تذکرے میں یکسوئی موجود نہیں اور فیصلوں کے لیے ثبوت مہیا کرنے کی تشویش نے متن کو مشوش کر دیا ہے ___ واقعاتی سچائی کی جستجو جاری رہتی ہے اور مصنف قاری سے زیادہ اپنے مواد کی طرف متوجہ اور پیچیدگیوں میں الجھا الجھا معلوم ہوتا ہے اس ذہنی رکاوٹ نے "غالب نامہ" کو سوانح عمری سے زیادہ سوانح عمری کا مواد بنا دیا ہے ہر چند کہ تحقیق کے لحاظ سے یہ بھی بہت اہم کام ہے بلکہ کارنامہ ہے لیکن تکنیک اور اسلوب کے محققانہ خصائص نے اسے بھی معیاری سوانح عمری نہیں بننے دیا۔

اب سب سے آخر میں "یادگارِ غالب"۔ سب سے آخر میں اس لئے کہ پہلی سوانح عمری ہونے کے باوجود ابھی تک آخری سوانح عمری بھی یہی ہے ___ گذشتہ صفحات میں جتنی سوانح عمریوں کا ذکر آیا ہے وہ اپنی خوبیوں کے باوجود کسی نہ کسی وجہ سے "یادگار" سے پیچھے ہیں۔ اکرام کے اس خیال کی تائید کرنی پڑتی ہے کہ اس کتاب یعنی "یادگار" میں کئی خامیاں ہیں لیکن ابھی تک کوئی تبصرہ ایسا شائع نہیں ہوا جس میں اس سے کم خامیاں ہوں اور کم خامیوں پر کیوں اصرار کیجئے یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ سوانح عمری کے لحاظ سے اس سے بہتر کتاب ابھی تک لکھی ہی نہیں گئی۔

حالی نے "یادگارِ غالب" کے مقاصد کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے:

> "اصلی مقصود اس کتاب کے لکھنے سے شاعری کے اس عجیب و غریب ملکے کا لوگوں پر ظاہر کرنا ہے جو خدا تعالیٰ نے مرزا کی فطرت میں ودیعت کیا تھا اور جو کبھی نظم و نثر کے پیرائے میں، کبھی ظرافت اور بذلہ سنجی کے روپ میں، کبھی عشق بازی میں اور رندمشربی کے لباس میں اور کبھی تصوف اور حب اہل بیت کی صورت میں ظہور کرتا تھا پس جو ذکر ان چاروں باتوں سے علاقہ نہیں رکھتا اس کو اس کتاب کے موضوع سے خارج سمجھنا چاہیئے۔"

میرا اپنا خیال یہ ہے کہ حالی کی ان تصریحات سے ان کی لکھی ہوئی اس سوانح عمری کی حیثیت اور رتبے کو نقصان پہنچا ہے۔ بہ ظاہر اس کتاب سے مقصود مرزا کے شاعرانہ ملکے کی توضیح سے زیادہ ان کی سوانح عمری ہے۔

حالی کے سلسلے میں عموماً کہا جا سکتا ہے کہ ان کی تصریحات بعض اوقات صاف اور سیدھی سی باتوں پر پردہ ڈال دیتی ہیں اور ایسے مغالطے پیدا ہو جاتے ہیں جو کوشش سے بھی دور نہیں ہوتے اس قسم کے مغالطوں میں ایک یہ بھی ہے کہ "یادگارِ غالب" مرزا کے شاعرانہ ملکے کی تشریح ہے اور اس سے زیادہ کچھ بھی نہیں۔ اسی طرح ایک مغالطہ یہ بھی ہے کہ "ایک ایسی زندگی کا بیان جس میں ایک خاص قسم کی زندہ دلی اور شگفتگی کے سوا کچھ نہ ہو ہماری پژمردہ اور مردہ دل سوسائٹی کے لیے کچھ کم ضروری نہیں" ___ مولانا حالی کا تصور یہ معلوم ہوتا ہے کہ

کسی سوانح عمری کے لیے بڑے بڑے سیاسی انقلاب انگیز واقعات کا ہونا ضروری ہے اس لیے وہ بار بار معذرت کرتے ہیں کہ مرزا کی زندگی میں شاعری کے بغیر کوئی اہم واقعہ نہیں۔ پھر بھی میں زندہ دلی کی وجہ سے سوانح عمری پر قلم اٹھا رہا ہوں۔ درحقیقت یہ بہت بڑا مغالطہ ہے۔ سوانح نگار کا موضوع تو انسان ہے اور ظاہر ہے کہ اس لحاظ سے سوانح عمری کے لیے بطورِ خاص بڑے بڑے واقعات کی ضرورت نہیں ہوتی اور جو واقعات "یادگارِ غالب" میں شاعری کے علاوہ موجود ہیں بیاگرافی کے نقطۂ نظر سے ان کی اہمیت بڑے واقعات سے کسی طرح بھی کم نہیں۔ "بڑے واقعات" ایک اضافی ترکیب ہے۔ ممکن ہے کہ بعض بڑے واقعات جنہیں ہم بڑا سمجھ رہے ہوں وہ دراصل بڑے نہ ہوں۔ سوانح عمری کے لیے وہ سب واقعات بڑے ہیں جو کسی سوانح عمری کو بامعنی بنا سکتے ہیں۔ ایک شاعر کی زندگی میں اس کی شاعرانہ زندگی کے واقعات ہی اہم واقعات ہیں۔ غالب کو آبا کی سپہ گری پر ناز بھی ہو تب بھی ان سے کسی سپہ سالار کی سی زندگی کی توقع کیونکر کی جا سکتی ہے، شاعر اور دانشور لوہ یہ عجیب توقع ہے مگر حالی کی تصریحات سے یہ غلط تاثر پیدا ہو جاتا ہے۔ اس سے قطعِ نظر "یادگارِ غالب" ایک اہم کتاب ہے یا بقول شیخ محمد اکرم شاید غالب کے متعلق بہترین کتاب یہی ہے اور اگر احتیاطاً اسے اوّلین اہم کتاب بھی کہہ دیا جائے تو یہ بھی فضیلت کے لیے بڑی وجہ بن سکتی ہے۔

کسی کی سوانح عمری لکھنے کے معاملے میں استحقاق کا مسئلہ بہت اہم ہے۔ استحقاق سے مراد یہ ہے کہ سوانح عمری لکھنے والا اپنے موضوع سے کتنا قریب ہے۔ یہی قربت اس کے تاثرات و بیانات کو مستند بناتی ہے جس شخص نے اپنے ہیرو کو قریب سے دیکھا ہو اس شخص کے مقابلے میں سوانح نگاری کرنے کا زیادہ حقدار ہے جس نے اپنے ہیرو کو دیکھا ہی نہ ہو اور اس کی جملہ تحقیق بالواسطہ ہی ہو۔

اس نقطۂ نظر سے حالی نے اگر غالب کی سوانح عمری لکھی تو وہ اوروں کے مقابلے میں اس فرض کے لیے زیادہ موزوں اور اس اعتبار سے زیادہ حقدار تھے۔ حالی غالب کے شاگرد تھے۔ ان سے تعلقات کی صورت ایسی تھی کہ اپنے ہیرو کی زندگی کی جزئیات سے انہیں اوروں کے مقابلے میں زیادہ علم تھا۔ اس لیے "یادگارِ غالب" کے مستند ہونے میں کوئی شبہ نہیں رہا۔

اس سلسلے میں ایک الجھن یہ پیدا ہوتی ہے کہ اس قربت کے باوجود حالی، غالب کی جامع تر اور مفصل تر سوانح عمری نہ لکھ سکے۔ وہ خود کہتے ہیں "اگر کوئی شخص غالب کے تمام ملفوظات کو جمع کرتا تو ایک ضخیم کتاب لطائف و ظرائف کی تیار ہو جاتی۔" اگر ملفوظات کے جمع کرنے کا یہ کام حالی خود ہی کر دیتے تو ان کی کتاب جامع ہو جاتی اور اس میں وہ کمزوریاں بھی باقی نہ رہتیں جن کا شکوہ مولانا مہر نے اپنی کتاب "غالب" میں کیا ہے۔

لیکن اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ "یادگار" مستند نہیں۔ مہر صاحب نے اپنی کتاب میں کم و بیش بیالیس موقعوں پر "یادگارِ غالب" کے حوالے دیئے ہیں۔ مگر اختلاف چار پانچ امور ہی میں کیا ہے۔ باقی ہر چیز میں ان کے بیانات کو مستند ٹھہرایا ہے۔

تصانیفِ حالی کے بارے میں مولانا شبلی کی رائے کچھ زیادہ وقیع نہیں کیونکہ شبلی معاصرانہ تعصبات سے مغلوب ہو جاتے ہیں تاہم ان کی اس رائے سے ضرور اتفاق کیا جا سکتا ہے کہ مرزا غالب کے حالات اور ریویو مولوی حالی صاحب نے جس تفصیل سے لکھے ہیں اس کے بعد کسی اور کتاب کی کیا ضرورت ہے۔"

اگرچہ یہاں بھی شبلی نے مبالغہ ہی کیا ہے پھر بھی یادگارِ غالب کے لیے یہ ایک بہت بڑا اعتراف ہے اور یہ سب اعتراف اس لئے ہے کہ "یادگار" بالیقین اعتراف کے قابل کتاب ہے۔

حالی کی سب سے بڑی خوبی ان کی میانہ روی ہے۔ اس طبعی وصف کی وجہ سے وہ نہ فضیلتوں کو بڑھا چڑھا کر بیان کرتے ہیں نہ کمزوریوں کا ذکر کیا ہے کیونکہ سچائی کا اصول یہی چاہتا تھا لیکن ان کے عمدہ خصائص اور دوسرے شخصی پہلوؤں کو زیادہ ابھارا ہے اور یہی ان کا مقصود تھا۔

میں حقیقت نگاری کے اس عقیدے سے کبھی مطمئن نہیں ہوا کہ اظہار کے بہانے سے کمزوریوں اور عیبوں کو اس طرح اچھالا جائے کہ اچھائیوں کی کوئی قدر و قیمت باقی نہ رہے۔ یہ مسلّم ہے کہ سچائی ادیب کا ایمان ہے لیکن اس کو سوانح عمری کے مقصد سے ٹکرانا نہیں چاہیئے۔

سوانح نگاری کا مقصد کیا ہے؟ اس کا مقصد اس کی تحریک میں چھپا ہوا ہے یعنی ایک پُرمعنی زندگی کو اس طرح پیش کرنا کہ اس سے اس زندگی کا جوہر اور اس کے وہ حصے جن سے سوانح نگار متاثر ہوا پڑھنے والوں کے سامنے آجائیں۔ اصل مقصد زندگی کے اس حصے کو پیش کرنا ہے جس سے سوانح نگار متاثر ہوا۔ باقی چیزیں ضمنی ہیں۔ جھوٹ ہر حال میں بُرا ہے مگر ضمنیات کو اتنا ابھارنا کہ ان میں اصل مقصد دب کر رہ جائے کسی طرح مستحسن نہیں۔

اگر اس لحاظ سے دیکھا جائے تو سوانح عمری کی جامعیت کا عذر بھی قابلِ غور بن جاتا ہے۔ اگر "جامع" سے مراد یہ ہو کہ سوانح عمری رطب و یابس کا مجموعہ بن جائے اور اس میں خس و خاشاک جمع ہو جائے تو یہ اصل مقصد سے متعلق نہیں۔ سوانح عمری کا اصل مقصد کسی شخصیت کے پُرمعنی عناصر کو ابھارنا ہے۔

اس بنیاد پر حالی کی "یادگارِ غالب" کے خلاف یہ شکایت بھی بے محل ہی معلوم ہوتی ہے کہ یہ "جامع" نہیں۔ حالی نے غالب کا نفسیاتی تجزیہ نہیں کیا اور ظاہر ہے کہ اپنے دور کے مذاق کے اعتبار سے وہ کر بھی نہیں سکتے تھے۔ ممکن ہے یہ عیب ہو لیکن میری نظر میں اس عیب سے بڑا (بشرطیکہ یہ عیب ہو) عیب "یادگارِ غالب" میں یہ پایا جاتا ہے کہ حالی نے بعض واقعات کو حل ناشدہ چھوڑ دیا ہے مثلاً ملا عبدالصمد کی شاگردی کا مسئلہ، ان کے مذہب کا معاملہ، پنشن کا تصفیہ، قدردانی اور بےقدری کا قصہ۔ ان معلومات میں ہمیں حالی سے قدرے بہتر تحقیق کی توقع تھی مگر ان سے ہو نہیں سکی۔

خلاصۂ کلام یہ ہے کہ "یادگارِ غالب" اس موضوع پر جدید تر سوانح عمریوں کے باوجود ابھی تک مقامِ امتیاز پر کھڑی ہے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ یہ کتاب پڑھنے کے قابل اور دلچسپ ہے۔ ہر چند کہ اس کا تنقیدی حصہ سوانح عمری سے الگ سی چیز معلوم ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں "یادگارِ غالب" ایک ادبی کتاب ہے یعنی ایک ایسی کتاب ہے جسے ادب کی طرح پڑھا جا سکتا ہے اور جسے پڑھ کر وہ حظ حاصل ہوتا ہے جو کسی ادبی کتاب ہی سے حاصل ہو سکتا ہے۔

○

دیوانِ غالب کا اہم نسخہ

مرزا غالب کو وفات پائے کچھ زیادہ عرصہ نہیں ہوا۔ ان کی تصنیفی سرگرمیوں کا زمانہ بھی ہمارے زمانے سے کچھ زیادہ فاصلے پر نہیں مگر عجیب اتفاق ہے کہ ان کی زندگی کے بعض عقدے، ایسے لاینحل اور ان کی تصانیف سے متعلق بعض مسائل اتنے پیچیدہ ہو کر رہ گئے ہیں گویا ہم میں اور ان میں کئی صدیوں کا فرق ہے۔ یہ تو خوش قسمتی ہے کہ مرزا اپنی زندگی کے بہت سے بھید اپنے خطوں کے ذریعے کھول گئے ورنہ مرزا کی شخصیت اور سیرت کے کئی پہلو ہمیشہ ہمیشہ کے لیے تاریکی میں رہتے۔

اس کا ایک سبب یہ ہے کہ قریب زمانہ کے باوجود ہمارے پاس مرزا کی زندگی اور ان کے کارہائے نمایاں کے متعلق دستاویزی مواد کی بڑی کمی ہے اور جتنا کچھ مواد ہے وہ بھی یک جا نہیں۔ غالب کی زندگی میں بلا کی آندھیاں کچھ اس طرح چلیں کہ بے شمار دوسرے اہلِ کمال کی طرح ان کی تصانیف کا شیرازہ بکھر کر رہ گیا اور ایسی کوئی صورت نہ نکلی کہ ان کے یہ "اوراقِ لختِ دل" جو "بباد" ہو چکے تھے یکجا کر لیے جاتے۔ تاہم غنیمت ہے کہ زمانے نے پلٹا کھایا اور مرزا کی قدر اور عزت کچھ اس طرح بڑھتی گئی کہ لوگوں کو ان کی تصانیف کی جستجو ہوئی۔ اس پر زمین خود بخود موتی اگلنے لگی۔ ان کی تصانیف (یا ان کی زندگی کے ماخذ) جہاں کہیں موجود تھے منظرِ عام پر آنے لگے۔ اور رفتہ رفتہ ان کی سوانح عمری کے تاریک گوشے معلومات کی شعاعوں سے روشنی پا کر روشن تر ہوتے گئے۔

اس طرح اب ہمارے پاس غالبیات کا اچھا خاصا ذخیرہ جمع ہو گیا ہے جس کے سبب محققینِ غالب کے لیے مطالعۂ غالب کی راہیں پہلے سے زیادہ کشادہ اور ان کی تحقیقی کوششیں پہلے سے زیادہ نتیجہ خیز ہیں۔ بایں ہمہ ان کی زندگی اور فن کی سب گتھیاں ابھی تک سلجھ نہیں سکیں اور کئی امور ایسے ہیں جن پر تحقیق کی ابھی ضرورت ہے۔ ان حالات میں مرزا کے کلام اور زندگی کے متعلق جو نئی دستاویز بھی مل جائے اس کا خیر مقدم کرنا چاہیے۔

پنجاب یونیورسٹی لائبریری میں مرزا غالب کے دیوانِ اُردو کا ایک قلمی نسخہ موجود ہے جس کی میرے نزدیک کئی وجوہ سے اہمیت ہے، منجملہ ان کے ایک یہ بھی ہے کہ اس سے مرزا کے کلام کی زمانی حد بندی (توقیت) کے سلسلے میں خاصی امداد ملنے کی توقع ہے۔ غالب کے تقریباً سبھی سوانح نگاروں نے یہ لکھا ہے کہ مرزا غالب کے کلام کے

---

[1] نالۂ دل نے دیئے اوراقِ لختِ دل بباد۔ یادگارِ نالہ اک دیوانِ بے شیرازہ تھا۔

کچھ مجموعے غدر میں لُٹ گئے تھے۔ مرزا نے اپنی نظم و نثر شاید خود کبھی جمع نہیں کی۔

"بعض نیاز مندوں اور دوستوں نے ان کی تحریرات جمع کرنے کا اہتمام کیا تھا جن میں نواب ضیاالدین احمد خاں نیرؔ رئیس لوہارو اور ذوالفقار الدین حیدر عرف حسین مرزا خاص طور سے قابلِ ذکر ہیں۔" یہ مولانا مہر کا بیان ہے۔ ان کی تحقیق یہ بھی کہتی ہے کہ "نیرؔ نے غدر سے قبل غالب کی سب تحریرات اہتمام کے ساتھ جمع کر کے ان کی پُر تکلف جلدیں بندھوائی تھیں لیکن یہ مجموعے غدر میں لٹ گئے۔" میرا قیاس ہے کہ ہمارا یہ گوہرِ آبدار یعنی پنجاب یونیورسٹی لائبریری کا مذکورۃ الصدر نسخہ اسی لٹے ہوئے خزانے کا دُرِ بے بہا ہے۔

دیوانِ غالب کے موجودہ قلمی نسخے کے کوائف یہ ہیں :-

اوراق ۹۲ تقطیع ۔ سرِلوح و تعویذ مطلا شنگرف اور لاجورد سے منقش، مغلیہ نقاشی کے انداز پر پہلے دو صفحے مطلا، حاشیہ و بین السطور مطلا بیل بوٹے۔ ہر نئی غزل سے پہلے بیل بوٹے۔ شنگرفی خاتمے پر بھی مربع بیل بوٹے طلا کاری سے۔

سب سے پہلے فارسی دیباچہ ہے جس کا آغاز یوں ہوتا ہے۔ "مشامِ شمیم آشنایان را مژدۂ نہاد انجمن نشیناں را مژدہ کہ لخلخہ از سامان مجمرہ گردانی۔"[1] یہ دیباچہ مرزا غالب کا لکھا ہوا ہے چنانچہ ان کا نام عرف اور تخلص سب کچھ اس میں موجود ہے۔ اس قسم کا دیباچہ بانکی پور لائبریری کے قلمی نسخوں میں بھی ہے۔ رام پور لائبریری کے قلمی نسخے کے آغاز میں یہ دیباچہ ہے جس کی تاریخ ۱۲۴۸ھ - ۱۸۳۲ء ہے بانکی پور والے نسخے پر تاریخ ۱۲۵۴ھ - ۱۸۳۸ء ہے اس میں دیباچہ بلا تاریخ ہے۔[2]

اس نسخے کے آخر میں خاتمے کے عنوان سے ایک تقریظ ہے جو نواب محمد ضیاالدین خاں بہادر کی لکھی ہوئی ہے اس کا سرنامہ یہ ہے :

"دمیدنِ سپیدۂ سحری از تیرہ شب سواد اوراق بفروغ گستری عبارت تقریظ کہ پیدائی آں اثری است از آثارِ خرامِ خامۂ دل با برادر بدل نزدیک بجاں برابر عالی دودماں والا گہر نواب محمد ضیاالدین خان بہادر سلمہ اللہ تعالیٰ۔"

اس تقریظ میں ۱۲۵۴ھ (یک ہزار و دو صد و پنجاہ و چہار) موجود ہے اس تقریظ میں یہ بھی لکھا ہے کہ "ہمگی اشعار شعری شعار غزل و قطعہ و رباعی ہزار و پانصد و پنجہ واند یافتم" تقریظ کا آخری جملہ یہ ہے جس پر نسخہ ختم ہو جاتا ہے۔ "از من یادگارے و برائے دیگراں تذکارے باد۔"

میں نے اس نسخے کا صحیح زمانہ معین کرنے کے لیے شیخ محمد اکرام صاحب اور مولانا امتیاز علی عرشی (ناظم کتب خانہ رام پور[3]) سے بھی خط و کتابت کی۔ اس کے علاوہ بانکی پور لائبریری اور پنجاب یونیورسٹی لائبریری کے

---

[1] یہ دیباچہ آثار الصنادید میں اور دیوانِ غالب کے نظامی بدایونی ایڈیشن اور ارمغانِ غالب کے شروع میں بھی ہے۔

[2] مولانا امتیاز علی عرشی کے گرامی نامہ میں مختلف نسخوں کی تفصیل دی گئی ہے۔

قلمی نسخوں کے علاوہ مطبوعہ نسخوں کا بھی مطالعہ کیا۔ اس جستجو سے میں نے جو نتائج اخذ کئے ہیں ان کو یہاں درج کرتا ہوں۔ اس نسخے کے سلسلے میں جو اہم سوالات پیدا ہوتے ہیں یہ ہیں:

۱۔ کیا یہ نسخہ تقریظ کی عبارت کی رو سے ۱۲۵۴ھ میں مرقوم ہوا یا اس کے بعد۔

۲۔ کیا یہ ان نسخوں میں سے ہے جو نواب ضیاء الدین نیر نے مرتب کرائے تھے مگر بعد میں غدر میں گم ہو گئے تھے۔

۳۔ کیا یہ وہ نسخہ تو نہیں جو بقول مولانا مہر ایک شہزادے نے اس مجموعۂ نظم و نثر کی نقل کی۔"

افسوس ہے کہ اس نسخے کی تقریظ میں جو تاریخ درج ہے ہم اس پر اعتماد نہیں کر سکتے۔ مرزا غالب کا اردو دیوان پہلی مرتبہ ۱۲۵۴ھ - ۱۸۳۸ء میں مرتب ہوا یا چھپا جس کے لیے یہ تقریظ لکھی گئی۔ اس سے معلوم ہوا کہ یہ تقریظ شاید اسی طباعت کے خیال سے پہلی مرتبہ ۱۲۵۴ھ میں لکھی گئی تھی اس کے بعد جتنے ایڈیشن مرتب ہوتے رہے ان کے آخر میں یہ تقریظ شامل ہوتی رہی۔ مگر اصلی سن کو باقی رکھا جاتا رہا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ دیوان کے متعدد نسخے جن میں تقریظ ہے ان میں سن تو یہی ہے مگر تعدادِ اشعار مختلف دی گئی ہے۔

مثلاً دیوانِ اردو طبعِ اول کی تقریظ میں تعدادِ اشعار ۱۰۷۲ ہے، طبعِ ثانی میں ۱۷۹۳۔ پھر اس نسخے میں جو مرزا نے خود ۱۸۵۷ء سے قبل شاید (۱۸۵۵ء = ۱۲۷۱ھ میں) نواب محمد یوسف علی خاں والئ رام پور کے نذر گزرانا تھا، اس میں کل ۱۶۹۰ اشعار بتائے گئے۔ (ملاحظہ ہو دیباچہ نظامی)

اس تفصیل سے یہ معلوم ہوا کہ تقریظ کا سال قابلِ اعتماد نہیں یعنی جس نسخے میں یہ تقریظ ہو اور سال بھی یہی درج ہو ضروری نہیں کہ یہ نسخہ اسی سال کا ہو کیونکہ یہ اصل سے نقل اور نقل در نقل ہوتی جا رہی ہے۔ اسی طرح مرزا غالب کا اپنا لکھا ہوا دیباچہ بھی کہیں بقیدِ تاریخ ہے کہیں بلا قیدِ تاریخ۔ رام پور لائبریری کے قلمی نسخے کے شروع میں دیباچے کی تاریخ ذیقعدہ ۱۲۴۸ھ (مئی ۱۸۳۲ء) درج ہے۔ (نیز ملاحظہ ہو ارمغانِ غالب ص۲۷) اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ مرزا کے دیوان کا کوئی نسخہ ۱۸۳۲ء میں ضرور مرتب ہوا ہوگا جس کے لیے یہ دیباچہ مرقوم ہوا۔ بعد میں یہ دیباچہ اکثر نسخوں کے ساتھ شامل ہوتا رہا البتہ بعض نسخوں میں دفعِ تعداد کے خیال سے سن کو حذف کر دیا گیا چنانچہ ہمارا موجودہ نسخہ بھی بغیر تاریخ کے ہے اس لیے اس نسخے کا زمانۂ تدوین غیر متعین ہی رہتا ہے۔

اب اس بحث کو ختم کرنے کے صرف دو طریقے نظر آتے ہیں جن سے فیصلہ شاید آسان ہو جائے۔ اول تعدادِ اشعار سے زمانے کا تعین، دوم غزلیات اور دوسرے اشعار کی داخلی شہادتوں سے کسی نتیجے پر پہنچنا۔ یہ تو ظاہر ہے کہ غالب کے اشعار کی تعداد میں بمرورِ وقت اضافہ ہوتا گیا۔ ان کا پرانا دیوان تو خیر پرانا ہوا اس سے بحث نہیں منتخب دیوان کے مختلف نسخوں کے اشعار میں بہت فرق پایا جاتا ہے اور یہ قدرتی ہے جیسا کہ پہلے لکھا گیا ہے۔ ۱۲۵۴ھ کے نسخے میں تعدادِ اشعار ۱۰۷۲ ہے، رامپور کے نسخے میں ۱۶۹۰ اور طبعِ ثانی میں ۱۷۹۳۔ یہ تعدادِ اشعار کسی حد تک نسخے کے زمانے کے لیے کلید کا درجہ رکھتی ہے۔ یعنی کم اشعار والا نسخہ

مقدم ہوگا۔ اور زیادہ اشعار والا نسخہ موخر ہوگا۔ اس لحاظ سے موجودہ نسخہ رام پور والے نسخے سے پہلے کا ہونا چاہیئے۔ ہمارے موجودہ زیر بحث نسخے میں ۱۵۶۸ اشعار ہیں ان میں سے ۱۳۳۲ اشعار غزل کے ہیں، باقی دوسری اصناف کے، پس یہ تو ظاہر ہے کہ یہ نسخہ ۱۸۳۸ء سے بعد کا اور ۱۸۵۵ء سے پہلے کا ہوگا مگر ذرا اور کوشش سے ہم شاید صحیح تاریخ کے قریب تر ہو جائیں۔ اس لئے اس مسئلہ کو دوسری حیثیت سے دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

شیخ محمد اکرام صاحب نے مرزا غالب کے کلام کی توقیت کرتے وقت ان کے کلام کو پانچ ادوار میں تقسیم کیا ہے۔

پہلا دور : ۱۸۰۷ سے ۱۸۲۱ تک (ریختہ)
دوسرا دور : ۱۸۲۱ سے ۱۸۲۷ تک (خم خانۂ شباب)
تیسرا دور : ۱۸۲۷ سے ۱۸۴۷ تک (بہارِ عجم)
چوتھا دور : ۱۸۴۷ سے ۱۸۵۷ تک (نوائے ظفر)
پانچواں دور : ۱۸۵۷ سے ۱۸۶۹ تک (چراغِ سحری)

یہ تو مسلم ہے کہ ہمارا یہ نسخہ ۱۸۲۷ سے بعد کا ہے مگر ۱۸۵۷ء سے کتنے سال پہلے کا ہے اس کے لیے غزلیات کی چھان بین ضروری معلوم ہوتی ہے اس کے لیے بہت سی غزلیں ہماری رہنمائی کرتی ہیں۔ ایک غزل ۱۸۴۵ء کی ہے اور چند اس کے بعد کی یعنی ۱۸۵۱ء کی اس کے بعد کا کلام نظر نہیں آتا۔ ۱۸۴۵ء میں نواب اصغر علی نسیم نے ایک مشاعرہ منعقد کیا تھا اور ذوق، مومن اور غالب کو بھی اس میں دعوت دی تھی اس مشاعرہ میں مرزا نے جو غزل پڑھی تھی اس کا مطلع یہ ہے ؎

نوید امن ہے بیداد دوست جاں کے لیے رہی نہ طرز ستم اور کوئی جاں کے لیے

۱۸۴۵ء کی یہ غزل موجودہ نسخے میں موجود ہے اس کے علاوہ مذکورہ بالا ادوار میں سے دور چہارم (۱۸۴۷ء–۱۸۵۷ء) (نوائے ظفر) کی بھی بہت سی غزلیات اس میں موجود ہیں۔ مگر قابلِ غور بات یہ ہے کہ ارمغانِ غالب میں درج شدہ نوائے ظفر کی سب غزلیات اس نسخے میں نہیں۔ جو غزل موجود نہیں ہم نسخے کے مزید تعارف کے خیال سے ان کے مطالع یہاں درج کرتے ہیں :

درخورِ قہر و غضب جب کوئی ہم سا نہ ہوا
دردِ منت کشِ دوا نہ ہوا
دونوں جہان دے کے وہ سمجھے یہ خوش رہا
نہیں کہ مجھ کو قیامت کا اعتقاد نہیں
دل ہی تو ہے نہ سنگ و خشت درد سے بھر نہ آئے کیوں
کعبے میں جا رہا تو نہ دو طعنہ کیا کہیں

گئی وہ بات کہ ہو گفتگو تو کیوں کر ہو
قفس میں ہوں گر اچھا بھی نہ جانیں
کسی کو دے کے دل کوئی نواسنجِ فغاں کیوں ہو
دل آپ کا کہ دل میں ہے جو کچھ سب آپ کا
دل لیجیے مگر مرے ارماں نکال کے
غیر لیں محفل میں بوسے جام کے
پھر اس انداز سے بہار آئی
دیا ہے دل اگر اس کو بشر ہے کیا کہیے
نکتہ چیں ہے غمِ دل اس کو سنائے نہ بنے
بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
کہوں جو حال تو کہتے ہو مدعا کہیے
روندی ہوئی ہے خاکِ سرِرہ گذار کی
ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور
خوش ہو اے بخت کہ ہے آج ترے سر سہرا
ہاں اے نفسِ بادِ سحر شعلہ فشاں ہو
سلام اسے کہ اگر بادشاہ کہیں اس کو
ہاں اے دل دردمند زمزمہ ساز
اے شہنشاہ آسماں اورنگ
نصرۃ الملک بہادر مجھے بتلا کہ تجھے
ہے چار شنبہ آخر ماہِ صفر چلو
اے شاہ جہانگیر

متفرقات، رباعیات وغیرہ میں سے جو اس نسخے میں نہیں، ان کی فہرست نظر انداز ہوتی ہے۔ ہمارے مقصد کے لیے غزلیات کا حوالہ کافی ہے۔

نوائے ظفر کی یہ غزلیات (جو اس نسخے میں نہیں) اس بات کی شہادت دیتی ہیں کہ اس نسخے میں ۱۸۵۰ء تک کا سارا کلام موجود نہیں جس کا سبب غالباً یہ ہے کہ یہ نسخہ اس سے پہلے کا ہے۔ ان غزلوں میں مندرجہ ذیل غزلیات قابلِ توجہ ہیں:

۱ - لازم تھا کہ دیکھو مرا رستہ کوئی دن اور

۲ - خوش ہو اے بخت کہ ہے آج ترے سر سہرا

(۱) عارف کا مرثیہ ہے، عارف کا انتقال ۱۸۵۲ء میں ہوا ہے۔ اس مرثیے کا اس دیوان میں نہ ہونا یہ ظاہر کرتا ہے کہ یہ نسخہ اس سن سے پہلے مرتب ہوا ہوگا ورنہ اتنا اہم کلام اس سے کس طرح خارج ہوتا۔

(۲) یہ مشہور نظم ہے جس سے ذوق اور غالب کے ایک ادبی معارضے کا واقعہ وابستہ ہے۔ اس کی تفاصیل آبِ حیات میں موجود ہیں، یہ واقعہ شیخ محمد اکرام صاحب کی تحقیق کی رو سے ۱۸۵۱ء میں پیش آیا تھا۔ اس اہم نظم کی عدم موجودگی بھی یہ ثابت کرتی ہے کہ اس نسخے کی ترتیب ۱۸۵۱ء سے قبل عمل میں آئی ہوگی۔ اس سلسلے میں ایک بات قابلِ غور ہے اور وہ یہ کہ اس نسخے میں اگرچہ سہرا موجود نہیں مگر وہ معذرتی قطعہ موجود ہے جو سہرے سے وابستہ ہے یعنی:

منظور ہے گزارشِ احوالِ واقعی اپنا بیانِ حسنِ طبیعت نہیں مجھے

یہ ایک معمّا ہے۔ میں اس معمے کا کوئی حل پیش نہیں کر سکتا۔ دو صورتوں میں سے ایک ہو سکتی ہے یا تو یہ قطعہ اس سہرے سے کچھ تعلق نہیں رکھتا یا پھر یہ دیوان مکمل نہیں۔

موجودہ حالات میں ان دونوں قضایا میں سے کسی ایک کے متعلق کوئی قطعی رائے پیش نہیں کر سکتا کیونکہ قطعے میں "استادِ شہ سے ہو پرخاش" کا اشارہ اور سہرا لکھا گیا۔ زرہِ امتثالِ امر، اور مقطع میں "آپڑی تھی سخن گسترانہ بات" یہ سب چیزیں موجود ہیں۔ پھر اس کو اس مشہور سہرے والے واقعہ سے کس طرح غیر متعلق مان دیا جائے اسی طرح یہ تسلیم کرنا بھی مشکل ہے کہ یہ دیوان مکمل نہیں۔

بہرحال جو صورت بھی ہو ہم اس نسخے کو ۱۸۵۱ء سے بعد کا نسخہ نہیں کہہ سکتے۔ تمام قرائن یہ بتاتے ہیں کہ یہ نسخہ ۱۸۵۱ء میں مدوّن ہوا ہوگا۔ ممکن ہے اس کی تدوین اس شہزادے نے کی ہو جس کا ذکر مولانا مہر نے کیا ہے یا کسی اور نے۔ یہ مسلّم ہے کہ اس کی کتابت میں بڑا اہتمام کیا گیا ہے جو مرزا سے غیر معمولی عقیدت اور محبت کا ثبوت ہے۔ اس نسخے کی دریافت سے شیخ محمد اکرام صاحب کا قائم کردہ عنوان "نوائے ظفر" دو حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے یعنی ایک نیا دور قائم ہو جاتا ہے جس کو ہم ۱۸۴۷ء سے ۱۸۵۱ء تک کا دور کہہ سکتے ہیں عین ممکن ہے کہ اس نسخے کے گہرے مطالعے سے کچھ اور انکشافات بھی ہوں مگر سردست ہم یہی کہہ سکتے ہیں کہ اس نسخے کے ذریعے کلام غالب کی تاریخی تدوین کی مشکل کسی قدر آسان ہو گئی ہے اور "نوائے ظفر" کی بہت سی غزلیات (جو اس نسخے میں موجود ہیں) کے متعلق یہ یقینی طور پر معلوم ہو گیا کہ وہ ۱۸۵۱ء سے پہلے کی ہیں۔

O

مہر کی کتاب غالب پر ایک نظر

۱۔ "زندانِ دہلی"[1] کا اسیر اسد اللہ خان غالب ۷۰ برس تک "نظم و نثر کی مشقت" اٹھا کر راہیِ ملکِ بقا ہو گیا لیکن معاصرین کی کور ذوقی پر افسوس ہوتا ہے کہ اس نادرِ روزگار شخصیت کا صحیح اعتراف حینِ حیات نہ ہوا۔ زمانہ تقلیدِ اسلاف کا دلدادہ اور غالب مسلکِ عوام کی پیروی سے مجتنب۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس عظیم الشان شخص کی عظمت پردوں میں چھپ کر رہ گئی۔ مرزا غالب اہلِ عصر کی اس بے اعتنائی اور بدمذاقی کو دل ہی دل میں محسوس فرماتے تھے۔ لیکن کیا کر سکتے تھے۔ البتہ آنے والی نسلوں کے متعلق ضرور حسنِ ظن رکھتے تھے چنانچہ فرماتے ہیں ؎

شہرتِ شعرم بگیتی بعدِ من خواہد شدن

حسنِ اتفاق یہ کہ تھوڑے ہی دنوں کے بعد غالب کی شہرت کا چاند افقِ ہند سے نکلا اور دیکھتے ہی دیکھتے ماہِ دو ہفتہ بن گیا۔ آج غالب کو وہی مقام حاصل ہے جو شیکسپیئر کو انگلستان میں اور گوئٹے کو جرمنی میں۔

غالب کی مقبولیت | یہاں غالب کی مقبولیت کے اسباب پر کسی بحث کی ضرورت نہیں۔ صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ غالب نے جس قسم کی "یاسیت" اور "قنوطیت" کے احساسات قلمبند کیے وہ بہت حد تک گذشتہ پچاس سال کی نفسیات اور سپرٹ کے مطابق تھے۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامہ کے بعد ملک پر جو حوادث آئے اور خاندانِ مغلیہ کے زوال سے مسلمان جس بے بسی اور مجبوری کا شکار ہوئے۔ اس نے دنیا کی بے ثباتی اور بے مہری کے احساس کو شدید ترین شکل میں نمایاں کر دیا تھا غالب نے یاس اور فنا کو جس مؤثر انداز میں پیش کیا اس عہد کو اسی کی ضرورت تھی۔ اور دل اس کو قبول کرنے کے لیے یکسر تیار تھے۔

۲۔ پھر یہ بھی ہے کہ مغربی اثرات نے ملک میں جو آزاد خیالی پیدا کر دی تھی اس کے پیشِ نظر صرف وہی شاعر مقبول ہو سکتا تھا جو تقلید کے پامال رستے سے ہٹ کر آزاد راستوں میں چلنا پسند کرتا ہو۔ غالب نے اگرچہ

---

[1] غالب نواب علاء الدین احمد خان کو ایک مکتوب میں لکھتے ہیں:

"۸ رجب ۱۲۱۲ھ کو مجھ کو روبکاری کے واسطے یہاں بھیجا۔ تیرہ برس حوالات میں رہا۔ رجب ۱۲۲۵ھ کو میرے واسطے حکمِ دوامِ حبس صادر ہوا۔ ایک بیڑی میرے پاؤں میں ڈال دی۔ دلی شہر کو زندان مقرر کیا اور مجھے اس زندان میں ڈال دیا۔ نظم و نثر کو مشقت ٹھہرایا۔"

تقلیدی اسلوب سے کامل بے تعلقی کی راہ اختیار نہیں کی تاہم ان کی تازہ کاری اور جدت طرازی تسلیم شدہ ہے۔ ملک کو ایک ایسے "ہیرو" کی ضرورت تھی جو مغرب کے قحول شعرا کے مقابلے میں پیش کیا جا سکے۔ ظاہر ہے کہ اس عزت کے لیے سوائے غالب کے کسی اور شخص کو منتخب نہیں کیا جا سکتا تھا۔

۳۔ زبانِ اُردو کے ساتھ بڑھتی ہوئی دلچسپیاں بھی کچھ نہ کچھ اس مقبولیت کی ذمے دار ہیں جو غالب کو حاصل ہوئی۔ مانا کہ غالب خود فارسی کے نقشہائے رنگ رنگ کے مقابلے میں اردو کے مجموعے کو "بے رنگ" خیال فرماتے تھے لیکن آج ان کی نگاہیں تو غالب دیکھ رہی ہوں گی کہ ان کی شہرت کا سارا آب و رنگ اسی بیرنگ کے طفیل ہے۔

غرض غالب کو ہندوستان میں وہ رفعت و عزت نصیب ہوئی کہ آج "غالب پسندی" ایک مستقل مسلک بن گئی ہے۔ گذشتہ تیس چالیس کے عرصے میں غالب کا بہت مطالعہ ہوا ہے اور کلامِ غالب کی بہت سی شرحیں شائع ہو چکی ہیں۔ یادگارِ غالب کے بعد مرزا کی لائف پر بہت تحقیق ہوئی ہے۔ غرض "غالب پسندی" کی تحریک زوروں پر ہے اور توقع ہے کہ ملک میں "غالبیات" کے سلسلے میں اور بھی بہت[1] سے کام ہوں گے۔ فی الحال میں غلام رسول مہر کی کتاب "غالب" کا تذکرہ کرنا چاہتا ہوں۔ جس نے تحریکِ "غالبیات" کی خاموشیوں میں ایک ہنگامہ پیدا کر دیا ہے۔ مہر کی یہ کتاب ایک سوانح عمری ہے جو غالب کے خطوط اور دیگر تحریرات سے مرتب کی گئی ہے جسے ایک "آپ سوانح عمری" کہا جا سکتا ہے۔ اگرچہ معاصرت، تلمذ اور محبت کے اعتبار سے مولانا حالی کی کتاب "یادگارِ غالب" کو مکمل ہونا چاہیے تھا لیکن واقعہ یہ ہے کہ اس میں بعض ایسی کمزوریاں ہیں جن کے ازالے کے لیے موجودہ تصنیف کی ضرورت تھی۔ "یادگار" کی سب سے بڑی کمزوری یہ ہے کہ اس میں واقعات کو تاریخ وار مرتب نہیں کیا گیا جو ارتقائے شخصیت کو دکھانے کے لیے ازبس ضروری تھا۔ اس کے علاوہ بنظرِ غائر دیکھنے سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ مولانا حالی نے غالب کی ساری تحریرات کا مطالعہ نہیں فرمایا۔ اگر زیادہ سائنٹیفک نقطۂ نگاہ سے بحث کی جائے تو حالی کی کتاب پر یہ اعتراض بھی ہو سکتا ہے کہ اس میں سنین کا التزام نہیں کیا گیا یعنی ایک جگہ سن ہجری ہے اور دوسری جگہ عیسوی۔ اس طریقے سے پڑھنے والے کو زمانے کا صحیح اندازہ نہیں ہو سکتا اور تصور کی وحدت میں فرق آتا ہے۔

ڈاکٹر بجنوری کی محاسنِ کلامِ غالب پر بحث کرنے کی یہاں ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ کیونکہ تقلید آشنا دلوں، دماغوں اور کانوں کو بزرگوں کے متعلق معترضانہ باتیں سننے کی عادت نہیں۔ بجنوری مرحوم کا عظیم الشان خطبہ جو ان پرشوکت الفاظ سے شروع ہوتا ہے:

"ہندوستان میں الہامی کتابیں دو ہیں۔ وید مقدس اور دیوانِ غالب"۔ بہت حد تک حوصلہ شکن ہے۔

---

[1] راقم الحروف نے یہ سطور بطور تبصرہ چالیس برس پہلے لکھی تھیں۔ اس موقع پر جو پیش گوئی کی گئی تھی وہ صحیح ثابت ہوئی۔ ۱۹۶۹ء میں دنیا بھر میں غالب کا صد سالہ جشن منایا گیا اور بہت سی تصانیف (بسلسلۂ غالب) مرتب ہو کر منظرِ عام پر آئیں۔

اس لیئے نہیں کہ خطبہ بطور خطبہ کے ناقص یا غیر مکمل ہے بلکہ اس لیئے کہ اس میں صحیح تنقیدِ ادبی کا حق ادا نہیں کیا گیا۔ مشرق ہمیشہ مشرق رہے گا اور مغرب مغرب۔ دونوں کا یوں مل جانا کہ اپنی اپنی انفرادی خصوصیات کو ایک دوسرے میں جذب کر دیں ناممکن ہے لیکن بجنوری مرحوم کے خطبے کے ہر ہر حرف سے اس واضح حقیقت کی تغلیط ہو رہی ہے۔ غالب کے جسدِ شعر پر شلر، شیکسپیر اور گوئٹے کی قبائے تنگ کو چست کرنا کیسے درست ہو سکتا ہے؟ میں بجنوری کی خوش عقیدتی پر ہزار آفرین کا اظہار کروں گا لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ انہوں نے ایشیائی غالب کی تصویر نہیں کھینچی بلکہ وہ محاسن کے بیان میں حدِ تنقید سے اتنا تجاوز کر گئے ہیں کہ انہوں نے غالب کو مغرب کا شاعر بنا دیا ہے۔

خلاصہ یہ کہ "یادگارِ غالب" (حالی)، بلند پایہ اور محاسنِ کلامِ غالب (بجنوری)، دلکش کتاب ہے اور ایک میں سوانحی حصہ غیر مکمل تھا اور دوسری میں محض خوش اعتقادی کا جوش تھا۔ لہٰذا ایک بھرپور سوانح عمری کا انتظار تھا۔ مہر کی کتاب "غالب" نے اس کمی کو پورا کر دیا اور قابلِ ذکر بات یہ ہے کہ مہر نے سوانح کی فراہمی و تدوین کا جو طریقہ اختیار کیا وہ بڑی حد تک سائنٹیفک ہے انہوں نے داخلی شہادتوں سے استناد کیا ہے اور تحقیق کی نظر میں اس قسم کی داخلی شہادتیں بشرطیکہ وہ مسلّمات کے مخالف نہ ہوں بے حد قابلِ اعتماد مانی جاتی ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ غالب کی سیرت لکھنے والا مکاتیب و رقعات کے بے بہا ذخیرے کو کسی حالت میں نظر انداز نہیں کر سکتا کیونکہ غالب، خط و کتابت میں بہت مستعد ہونے کے علاوہ کثیر الاحباب بھی تھے۔ وہ اپنے خطوں میں اپنے حالات بے تکلفی سے لکھ دیا کرتے تھے۔

مہر نے تحقیق میں کوئی کمی نہیں چھوڑی۔ انہوں نے ہر گوشے کو ٹٹولا۔ بہت سے اشخاص سے ملے۔ بہت سی تحریریں پڑھیں اور غالب کے جو بیانات ناقابلِ تسلیم سمجھے گئے انہیں جرح و تعدیل کے اصول پر پرکھا۔

بلا خوفِ تردید کہا جا سکتا ہے کہ مہر کی کتاب غالبیات۔ کے متعلق ممتاز حیثیت کی مالک ہے اور اہلِ ذوق جہاں "یادگار" کا مطالعہ کریں گے وہاں انہیں غالب کی مراجعت کی ضرورت بھی ضرور محسوس ہو گی کیونکہ "غالب" مہر کی تصنیف نہیں بلکہ غالب کی زبانی غالب کی کہانی ہے۔ بایں ہمہ مہر کی کتاب کے کچھ کمزور پہلو بھی ہیں مثلاً ایک یہ کہ بعض بحثیں جو دوسری کتابوں میں تشنہ ہیں۔ مہر کی کتاب میں بھی تشنہ سی ہیں کیونکہ ذاتی تحریرات کے ذریعے مرتّب کردہ سوانح عمری جہاں بڑی حد تک قابلِ سند ہوتی ہے وہاں ضروری نہیں کہ وہ مکمل بھی ہو۔ ہو سکتا ہے کہ بعض ایسے مباحث بھی ہوں جن پر خط و کتابت میں سیر حاصل بحث نہ کی گئی ہو یا سرے سے ان معاملات پر خطوں پر بحث کرنا مناسب نہ خیال کیا گیا ہو۔ بنا بریں اگر مہر کی کتاب کو غور سے دیکھا جائے تو اپنی دلکشی کے باوجود بعض واقعات میں الجھنیں نظر آتی ہیں مثلاً غالب کی تحریروں سے عام طور پر یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ منزلی زندگی سے کوئی زیادہ خوش نہ تھے اور گھر کے کاروبار سے گھبراتے تھے لیکن مہر فرماتے ہیں۔

"واقعہ یہ ہے کہ غالب کو اپنی بیگم صاحبہ سے بڑی محبت تھی۔ بیگم صاحبہ بھی اپنے شوہر کی راحت و آسائش پر اپنی جان قربان کرتی تھیں۔" ("غالب" ص ۲۷)

منزلی زندگی کے ناخوشگوار ہونے کے متعلق جو شواہد ملتے ہیں وہ مہر صاحب کے استنتاج سے مختلف ہیں لیکن مہر کے نزدیک ناخوشگواری کے اشارے محض طبعی خوشی ہے چنانچہ لکھا ہے۔

"یہ نظم و نثر کے تمام مندرجہ کرشمے، غالب کی طبعی شوخی، فطری بے باکی اور پیدائشی ظرافت کا نتیجہ ہیں۔"
(غالب ص ۸۴)

سطورِ بالا میں غالب کے خطوط سے جو اقتباسات پیش کیے گئے ہیں ان سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ غالب گھریلو زندگی کو ناخوشگوار ذمے داری سمجھتے تھے اور اس سے عہدہ برآ ہونے کو بطور اولٰے فرض ضروری سمجھتے تھے۔ یہ کہ بقول مہرؔ غالب کو اپنی بیگم صاحبہ سے بڑی محبت تھی "محض خوش خیالی ہے۔ مہر نے جوشِ عقیدت میں یہ بھی لکھا ہے :

"غالب کی تحریرات میں شیعیت کی جھلک نمایاں ہے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ ان کی شیعیت محض تفضیل تک محدود تھی۔ ان کا خاندان جس حد تک میں معلوم کر سکا ہوں سنی تھا۔ ان کے سسرال کا سارا خاندان بھی سنی تھا۔"
("غالب" ص ۲۸۹)

واقعہ یہ ہے کہ جہاں تک غالب کی تحریروں سے پتہ چلتا ہے غالب سنی نہ تھے۔ عموماً ان کے سنی ہونے کے حق میں ایک رباعی پیش کی جاتی ہے :۔

جن لوگوں کو ہے مجھ سے عداوت گہری ۔۔۔ کہتے ہیں مجھے وہ رافضی اور دہری
دہری کیونکر ہو جو کہ ہووے صوفی ۔۔۔ شیعی کیوں کر ہو ماوراء النہری

لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ رباعی بادشاہ کو خوش رکھنے کے لیے کہی گئی ہے۔ یہ غالب کے سنی ہونے پر اس لئے دلیل نہیں بن سکتی کہ دوسری بہت سی تحریریں اس کے خلاف موجود ہیں چنانچہ ایک خط کی درجِ ذیل عبارت ملاحظہ ہو :۔

"چونکہ بھائی نے وجہِ موقوف و بحالی پوچھی تھی۔ ان کو یہ عبارت پڑھا دینا اور بعد سلام و دعا کہنا :

ما در پیالہ عکسِ رُخِ یار دیدہ ایم ۔۔۔ اے بے خبر زلذتِ شُربِ مدامِ ما

دیکھا ہم کو یوں پلاتے ہیں۔ وہ بیے کے بنیوں کے لونڈوں کو پڑھانا اور مولوی مشہور ہو جانا اور مسائل ابو حنیفہ کو دیکھنا اور مسائلِ حیض و نفاس میں غوطے مارنا اور ہے اور عرفا کے کلام سے حقیقتِ حقہ وحدتِ وجود کو اپنے دلنشیں کرنا اور ہے۔ مشرک وہ ہیں جو وجود کو واجب و ممکن میں مشترک جانتے ہیں۔ وہ مشرک نہیں جو مسیلمہ کو نبوت میں خاتم المرسلین کا شریک گردانتے ہیں۔ مشرک وہ ہیں جو نو مسلموں کو ابوالائمہ کا ہمسر مانتے ہیں۔ دوزخ انہیں لوگوں کے واسطے ہے میں موحد خالص اور مومن کامل ہوں۔ زبان سے لاالٰہ الا اللہ کہتا ہوں اور دل میں لاموجود الا اللہ، لامؤثر فی الوجود الا اللہ سمجھا ہوا ہوں۔ انبیا سب واجب التعظیم اور اپنے اپنے وقت میں سب مفترض الطاعۃ محمد علیہ السلام پر نبوت ختم ہوئی۔ ختم المرسلین اور رحمۃ اللعالمین ہیں۔ مقطع نبوت کا مطلعِ امامت اور امامت نہ اجماعی بلکہ من اللہ ہے اور امام من اللہ علی علیہ السلام ثم حسن ثم حسین اسی طرح تا مہدی علیہ السلام ۔

بریں زیستم ہم بریں بگزرم"

اس اقتباس میں "نومسلموں" کا لفظ قابلِ غور ہے۔ "بوالائمہ" سے مراد حضرت علی ہیں۔ امامتِ اجماعی کے مقابلے میں امامت من اللہ یا امامت وہبی۔ کا عقیدہ بھی شیعوں کا عقیدہ ہے۔ ایک اور خط میں "مشرکینِ امامتِ مرتضوی" کی ترکیب استعمال کی ہے جس سے غالب کے خیالاتِ مذہبی کا صحیح اندازہ ہوسکتا ہے ؎

منصورِ فرقۂ علی اللّٰہیان منہم آوازۂ انا اسد اللہ می زنم

یہ تو صحیح ہے کہ غالب وسیع المشرب آدمی تھے۔ ان کے احباب میں فضل حق خیرآبادی جیسے لوگ شامل تھے لیکن وسعتِ مشرب اور شے ہے اور کوئی عقیدہ رکھنا اور چیز۔ یہاں غالب کو اچھا یا بُرا کہنے کا سوال نہیں اصل سوال امرِ واقع کا ہے۔ واقعہ صحیح صحیح بیان ہونا چاہیے۔

غالب اور ہندی ایرانی نزاع غالب کے ہنگامۂ کلکتہ کے وجود و بواعث سے ہمیں بحث نہیں کیونکہ وہ ایک مقامی اور ہنگامی حیثیت رکھتا ہے۔ اصلی بحث ہندی ایرانی نزاعِ ادبی کے متعلق غالب کے خیالات سے ہے۔ غالباً یہ ذکر کرنا غیر ضروری نہ سمجھا جائے گا کہ آخر دورِ مغلیہ میں ہندوستان میں نووارد ایرانیوں کی ایک جماعت، ہندوستانی علماء و فضلاء کے استخفاف و استہزا سے دریغ نہیں کیا کرتی تھی اور اپنی فارسی کے مقابلے میں اہلِ ہند کی فارسی دانی کا مضحکہ اڑایا کرتی تھی۔ اس بات سے کسے انکار ہوسکتا ہے کہ کسی ایرانی کو فارسی زبان کی جو فہم و بصیرت حاصل ہوسکتی ہے وہ کسی غیر ایرانی کو کسی طرح نصیب نہیں ہوسکتی تاہم اہلِ ہند میں بھی ایسے بے شمار اکابر ہوگزرے ہیں جن کی "فارسیت" مسلّم ہے اور جن کا لوہا خود اہلِ زباں مانتے تھے۔ مزید برآں یہ کہ اہلِ ہند نے فارسی زبان کی جو خدمات انجام دیں ان پر فخر کیا جاسکتا ہے۔ اب غالب نے جو کچھ قتیل و واقف کے متعلق لکھا ہے وہ دراصل ہندی نژاد ادبائے فارسی کے خلاف ہے اور انصاف یہ کہتا ہے کہ مرزا غالب اس معاملے میں زیادتی پر تھے۔

یہاں بھی ہم دیکھتے ہیں کہ مہر اپنے ہیرو کے موقف کا تجزیہ نہیں کرتے اور ایک خاص انداز سے غالب کی ہاں میں ہاں ملاتے ہیں۔

اصول کا تقاضا یہ تھا کہ ہندی ایرانی نزاع کی اصل حقیقت بیان کی جاتی اور اس میں بتایا جاتا کہ میرزا کن کن باتوں میں حق بجانب تھے اور کن کن امور میں غیر حق بجانب۔

"برہانِ قاطع" کے سلسلے میں جو کچھ ہوا اس پر بہت کچھ لکھا گیا ہے۔ افسوس ہے کہ مہر کی کتاب ہماری معلومات میں خاص اضافہ نہیں کرتی۔ اصل سوال یہ ہے کہ غالب نے "برہانِ قاطع" پر جو اعتراضات کیے ہیں وہ کہاں تک درست ہیں۔ دنیا میں کسی فردِ بشر کے متعلق نہیں کہا جاسکتا کہ اس کا کوئی کام غلطی اور سہو سے پاک ہے۔ محمد حسین تبریزی یا بقول غالب "دکنی" بھی ایک انسان تھا اور کہا جاسکتا ہے کہ اس کی کتاب بھی غلطیوں سے پاک نہ ہوگی لیکن غالب کے استدراکات کا مطالعہ بتاتا ہے کہ انہوں نے غصے کے عالم میں بہت کچھ کھینچا تانی کی ہے اور اعتراض محض اعتراض کی غرض سے کیے ہیں اور بنائے اعتراض صرف یہ ہے کہ مصنفِ قاطع برہان ہندوستانی تھا۔ اب غالب کی پوزیشن تو سمجھ میں آسکتی ہے لیکن مہر کا استدلال بڑی حد تک ناقابلِ فہم ہے اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ انہوں نے

اس بحث میں منصفانہ تنقید گوارا نہیں کی۔

اب ایک اور مثال لیجئے جس میں جوشِ عقیدت سے کام لیا گیا ہے۔ یہ معلوم ہے کہ سر سید نے بڑی محنت سے آئینِ اکبری کا متن صحیح کیا اور چھپوایا۔ لیکن جب سر سید آئین پر تقریظ لکھنے کی غالب سے درخواست کرتے ہیں تو مرزا غالب کی طرف سے ایسا جواب ملتا ہے جس سے بہت سے لوگوں کو مایوسی ہوگی یعنی وہ سر سید کی اس کوشش کو بیکار خیال کرتے ہیں اور نظم میں تقریظ لکھتے ہوئے یہ خیال ظاہر کرتے ہیں ؎

پیش ایں آئین کہ دارد روزگار   گشتہ آئینِ دگر تقویم پار

مردہ پروردن مبارک کار نیست   خود بگو کان نیز جز گفتار نیست

مرزا جن لوگوں کے "آئین" سے مرعوب ہو کر "آئینِ اکبری" کو تقویم پارینہ خیال فرماتے ہیں سر سید نے انہی لوگوں کے نقشِ قدم پر چل کر یا ان کی مثال سے متاثر ہو کر آئین کی تصحیح کا کام اپنے ذمے لیا تھا۔ گمان غالب ہے کہ مرزا "آئینِ فرنگ" سے مرعوب ہونے کے علاوہ اپنی "تورانی اور ایرانی حس" کے زیر اثر بھی ابو الفضل ہندی کی کتاب سے سروکار رکھنا باعثِ ننگ سمجھتے ہوں گے لیکن مہر، مرزا غالب کی اس رائے سے بھی بدمزہ نہیں ہوئے۔

مولانا مہر فرماتے ہیں: "انگریزی فوج کے ظلم اور زیادتیاں بیان کرنے میں غالب نے تامل نہیں کیا۔" عام طور پر کہا جاتا ہے کہ غالب کی یاس و قنوط سے بھری ہوئی شاعری زمانے کی آواز ہے یعنی اگر غدر اور اس کے گرد و پیش کا مطالعہ کرنا ہو تو غالب کی شاعری کا مطالعہ کر لیا جائے لیکن سوال یہ ہے کہ کیا غالب اپنی ذاتی پریشانیوں سے متاثر ہو کر یاس و غم کا اظہار کر رہے ہیں یا اہلِ ہندوستان کے عمومی مصائب سے ان کا دل خون ہوا جاتا ہے۔

ڈاکٹر بجنوری نے اس معاملے میں حسبِ معمول بہت انتہا پسندانہ رائے قائم کی ہے۔ ان کے نزدیک غالب ایک "یونیورسل شاعر" تھا جس پر یہ مصرع صادق آتا ہے:

سارے جہاں کا درد ہمارے ہی دل میں ہے

لیکن واقعاتِ غدر کے سلسلے میں غالب کا طرزِ عمل اس کی تردید کر رہا ہے۔ ایک دو قطعے کسی دعوے کے اثبات کے لیے کافی نہیں۔ بہت سے حضرات ع "اے تازہ واردانِ بساطِ ہوائے دل" سے ہی غدر کی ساری داستان نکالتے ہیں۔ اور بعض غالب کے ایک دو زیادہ صاف و صریح اشارات سے یہ دعویٰ قائم کر لیتے ہیں کہ غالب کی ساری شاعری اس عہدِ یاس و قنوط کا پرتو ہے حالانکہ یہ نتیجہ نکالنا شاید درست نہ ہوگا۔ میرا احساس یہ ہے کہ اس خونی زمانے کی جو تصویر کھینچی جا سکتی تھی غالب نے خارجی اثرات کے تحت اس کے کھینچنے میں تامل کیا ہے۔ اور "واقعاتِ غدر" بھی مرتب فرمائے تو ایسے کہ ان سے صرف ذات کی براءت مدِ نظر تھی اور بس۔ انہوں نے کچھ لکھا تو صرف اتنا لکھا کہ:

"انصاف کرو لکھوں تو کیا لکھو۔ کچھ لکھ سکتا ہوں یا لکھنے کے قابل ہے؟ تم نے جو مجھ کو لکھا تو کیا لکھا اور اب میں جو لکھتا ہوں تو کیا لکھتا ہوں۔ بس اتنا ہی ہے کہ اب تک تم ہم جیتے ہیں۔ زیادہ اس سے نہ تم لکھو گے نہ میں لکھوں گا۔"   (مکتوب ۶ دسمبر ۱۸۵۷ء)

تعجب کی بات ہے کہ مہر نے غالب کے اس طرزِ احساس پر کوئی خاص تنقید نہیں کی۔

ان سب باتوں کے باوجود جن کا میں نے مہر کی کتاب غالب کی کمزوریوں کے ضمن میں تذکرہ کیا ہے مذکورہ کتاب معلومات کا گنجِ گراں مایہ ہے۔ یہ چند کمزوریاں جن کا تذکرہ ہوا کتاب کی قدر و قیمت پر کسی طرح اثر انداز نہیں ہوتیں۔ میں نے ایک اور مضمون میں مہر کی کتاب کا چند دوسری سوانح عمریوں سے مقابلہ کیا ہے مثلاً یادگارِ غالب" (حالی)، غالب نامہ" (اکرام)، سید محمد لطیف کی انگریزی کتاب "غالب"، غالب نام آورم (نادم سیتاپوری) وغیرہ کو سامنے رکھ کر یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ مہر کی کتاب "غالب" اب تک جامع ترین سرگزشتِ غالب ہے۔ اس کی یہ خوبی بھی نظر انداز نہیں کی جا سکتی کہ اس میں غالب خود بھی بار بار بول رہے ہیں اس سے غالب کی شخصی موجودگی کا احساس ہوتا ہے۔ یہ گراں مایہ اور بلند پایہ کتاب غالبیات کا مستقل شاہکار ہے۔



حمید احمد خان کی کتاب "مرقعِ غالب" پر ایک نظر

مرحوم پروفیسر حمید احمد خان نے غالب سے متعلق جو تحقیقی و تنقیدی مضامین وقتاً فوقتاً لکھے اب "مرقعِ غالب" کے نام سے مرتب ہو کر شائع کیے جا رہے ہیں۔ ان میں کچھ تنقیدی مضامین ہیں اور کچھ تحقیقی جو اس مجموعے کی صورت میں شائع کیے جا رہے ہیں۔ ان کے علاوہ کچھ دیباچے اور وقتی تحریریں بھی ہیں جو کسی نہ کسی لحاظ سے قیمتی ہیں مگر انہیں الگ شائع کیا جائے گا۔

اب ارشاد ہوا ہے کہ میں اس کتاب پر دیباچہ لکھ دوں۔ میں نے یہ حکم قبول تو کیا ہے مگر تعدد سے، تردد اس لیے کہ حمید احمد خان کی تحقیق مکمل اور ان کی تنقید صائب اور چست ہوتی ہے اس پر میں کیا اضافہ کر سکوں گا یا ان کی کسی رائے سے اختلاف یا انحراف کرنے کا مجھے حوصلہ کیسے ہوگا۔

اچانک حمید احمد خان کی ایک تحریر میری نظر سے گزری "غالب سے میں نے کیا پایا" —— میں نے اسی کو اپنے لیے رہنما اصول بنا لیا چنانچہ اس دیباچے میں مجھے صرف یہ عرض کرنا ہے کہ غالب سے متعلق حمید احمد خان کی تحریروں سے میں نے کیا پایا۔

بطورِ امرِ واقع اس حقیقت کا اظہار بے جا نہ ہوگا کہ میں نے اپنے زمانۂ تدریس میں غالبیات کے سلسلے میں پروفیسر حمید احمد خان کے بعض مضامین سے بہت استفادہ کیا اور ان سے اپنی محفلِ درس کو چمکایا خصوصاً ان کے مضمون "غالب کا تصورِ حسن و عشق" سے میں بے حد فیض یاب ہوا جس طرح اس سے قبل رسالۂ "ہمایوں" کے ایک لائق مقالہ نگار محمد حسین ادیب کے مضمون "اردو شاعری میں محبت کے مضامین" سے میں مستفید ہوا تھا۔

ان مقالات سے متاثر ہونے کی ایک خاص وجہ یہ تھی کہ محمد حسین ادیب کی طرح پروفیسر حمید احمد خان کا نقطۂ نظر مغربیات کے اعتراف کے باوجود مشرقی ہے۔ مشرقی نقطۂ نظر سے میری مراد یہ ہے کہ ہمارے یہ نقاد مشرقی (عربی فارسی اردو کے) ادب کو محاسن کے لحاظ سے مغربی ادب سے کمتر نہیں سمجھتے اور مغربی ادب اور تنقید کے حوالے سے اپنی شاعری کی نئی اور خیال افروز تعبیر کر کے اپنے ادب کا اعتماد بحال کرتے ہیں۔ یہ وہ نقاد ہیں جو مغربی اور مشرقی طریقِ تنقید سے بیک وقت کام لیتے ہیں —— اور حق یہ ہے کہ یہ طریقِ تنقید نہایت تعمیری ہے کیونکہ اس کی بدولت ہمیں اپنے سرمایۂ ادب کی عزت و تکریم کے وجوہ میسر آ جاتے ہیں۔

خیر یہ بحث الگ ہے۔ مجھے یہاں صرف یہ عرض کرنا ہے کہ میں "مرقعِ غالب" کے مضامین پر تنقید نہ کروں گا بلکہ ہر

مضمون کا لب لباب پیش کر کے اس کے اہم نکات کا ذکر کرتا جاؤں گا۔ اس مجموعے میں غالب کی شخصیت پر دو مضمون شامل ہیں۔ حمید احمد خاں نے پہلے مضمون میں ان واقعات کا ذکر کیا ہے جن کے زیرِ اثر غالب کی شخصیت کے اوّلین نقوش قائم ہوئے۔ ان واقعات میں آگرہ اور دہلی کی تہذیبی فضا کے علاوہ عشق و محبت کے حادثے بھی شامل ہیں اور زندگی کے اور سانحے بھی۔

بہ حیثیتِ مجموعی حمید احمد خاں کی رائے میں، غالب کی شخصیت میں عہدِ مغلیہ کی پوری زندگی اپنی خودداری اور عشرت پسندی، آزاد خیالی اور خوش اعتقادی، شاہ پرستی اور وضعداری، ہمہ گیر ہمدردی اور جمہور دشمنی سمیت جلوہ گر نظر آتی ہے چنانچہ فرماتے ہیں:

"تلاشِ حقیقت، ذوقِ جمال، شگفتہ طبعی اور ذہانت کے جن عناصر نے مغلیہ ہندوستان کو آب و رنگ دیا تھا وہ سب مل کر اس ایک شخصیت میں منعکس ہو گئے۔ یہ مرزا اسد اللہ خان غالب کی شخصیت تھی جس کے پردے میں ایک ہزار برس کی پرانی تہذیب نے ایک بار پھر اپنا راگ چھیڑا۔"

حمید احمد خاں کے اس بیان کے بعض حصوں سے اختلاف کیا جا سکتا ہے اور کہا جا سکتا ہے کہ مغلیہ تہذیب میں اور بھی بہت کچھ تھا مثلاً اس میں وہ کشور کشائی اور صلابت و خارا شگافی اور ہمت مردانہ بھی تھی جس نے اکبر اور اورنگ زیب کے دور میں پورے ہندوستان کو مغلوں کے زیرِ نگین کر دیا تھا تاہم اس میں کچھ شک نہیں کہ مرزا غالب کی شخصیت میں مغل تہذیب کا ادبی روپ مکمل طور سے جلوہ گر ہوا ہے۔ اس میں ایک طرف نظیری و عرفی نظر آتے ہیں اور دوسری طرف بیدل و حزیں اپنا عکس ڈال رہے ہیں — نظیری و عرفی کا جوشِ زندگی بیدل و حزیں کے نشاطِ فکر سے ہم عنان ہے، تونگری و درویشی ایک ساتھ چلتے نظر آتے ہیں۔ ایک طرف فقرِ غیور ہے اور دوسری طرف آمد کا نشاط انگیز جوش ہے۔ ان معنوں میں غالب کی شخصیت میں مغلوں کی ادبی تہذیب کے متضاد عناصر شیر و شکر ہوتے معلوم ہوتے ہیں۔

غالب کی شخصیت کے متعلق حمید احمد خاں کے دوسرے مضمون کا آغاز یوں ہوتا ہے:

"اگر آپ مجھ سے پوچھیں کہ غالب کی شخصیت کے ذکر پر کون سی کیفیت سب سے زیادہ وضاحت کے ساتھ میرے سامنے آتی ہے تو میں جواب دوں گا "شگفتگی"۔ اس علم کے باوجود کہ قارئین کا ایک بڑا طبقہ غالب کو غم و الم کا ترجمان سمجھتا ہے میرا ذاتی تاثر یہ ہے کہ غالب کی شخصیت کے بیان میں شگفتگیٔ طبع کا ذکر پہلے ہونا چاہیے اور کسی دوسری کیفیت کا بعد میں۔"

آگے چل کر مرزا کی شخصیت کی دوسری اہم خصوصیت عقلیت کا ذکر ہے۔

افسوس ہے کہ مصنف نے شگفتگی، غم اور عقلیت کے امتزاج کے موضوع پر تفصیل سے نہیں لکھا تاہم جتنا لکھا ہے اس سے طبعِ انسانی کی اس عجیب و غریب کیفیت کا واضح تصوّر سامنے آجاتا ہے۔ غالب کی شگفتگی میں نکتہ آفرینی، شوخی اور طنز و مزاح کے اکثر عناصر باہم آمیختہ نظر آتے ہیں — یہ شگفتگی کسی بے فکرے لاابالی شخص کا خندۂ بے حیا

نہیں اس کی تہ میں وہ "محیطِ گریہ" بھی موجود ہے جس کا اپنے ایک شعر میں غالب نے خود تذکرہ کیا ہے ۔

سوزشِ باطن کے ہیں احباب منکر ورنہ یاں ۔۔۔ دل محیطِ گریہ ولب آشنائے خندہ ہے

غالب کی عقلیت کی تشریح کرتے ہوئے حمید احمد خان اسے تحلیل وتجزیہ کا نام دیتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ غالب نے کوئی خاص نظامِ فکر قائم نہیں کیا۔ ان کے افکار وہی ہیں جو زمانے کے مقبولِ عام فلسفہ آمیز تصوف میں ملتے ہیں چنانچہ ابنِ عربی کا تصور وحدت الوجود، کائنات کے تغیرات میں ثبات کا رنگ، ایک صوفی وعارف کی نفسیات جیسے موضوعات غالب کے یہاں بھی بکثرت پائے جاتے ہیں مگر یہ وہی ہیں جو بیدل، خواجہ میر درد اور دوسرے صوفی شعرا کے یہاں بھی پائے جاتے ہیں اور ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم نے اپنی کتاب افکارِ غالب میں ایسے اشعار کی عمدہ شرح بھی کر دی ہے جن سے فکرِ غالب کی منظم صورت بن سکتی ہے۔

جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں حمید احمد خان نے غالب کے افکار سے زیادہ ان کے تحلیلی وتجزیاتی طرزِ بیاں کی بنا پر غالب کو عقلیت پسند قرار دیا ہے یعنی غالب جس حقیقت کا بیان کرتے ہیں اس کا تجزیہ بھی کرتے ہیں۔ مثلاً ان اشعار میں

شکوہ وشکر کو ثمر بیم وامید کا سمجھ ۔۔۔ خانۂ آگہی خراب، دل نہ سمجھ بلا سمجھ

دیدۂ حرم آئینۂ تکرارِ تمنا ۔۔۔ واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں

طلسمِ آفرینش، حلقۂ یک بزمِ ماتم ہے ۔۔۔ زمانے کی شبِ یلدا سے موئے سر پریشاں ہے

تمثالِ نازِ جلوۂ نیرنگِ اعتبار ۔۔۔ ہستی عدم ہے آئینہ گر روبرو نہ ہو

(بظاہر لفظوں کی بے ہنگم تشکیل ہے لیکن غور کیجیے تو اس کے ذریعے جس حقیقت کا تجزیہ کیا ہے وہ کس قدر سچی ہے)

حمید احمد خان نے اس موضوع پر بڑی شرح وبسط کے ساتھ ایک دوسرے مضمون میں جس کا عنوان "غالب اور بیدل" ہے، قلم اٹھایا ہے۔ یہ مضمون کئی وجوہ سے وقیع اور قیمتی ہے۔ اول غالب اور بیدل کی ذہنی مماثلتوں پر جس پر اکثر نقادوں نے کچھ نہ کچھ لکھا ہے، خیال افروز بحث کی گئی ہے۔ دوم اس میں اس اسلوبِ بیان کا ماہرانہ تجزیہ ہے جسے غالب نے بیدل کے تتبع میں کچھ عرصے کے لیے اپنایا تھا۔ اس اسلوب کو رنگ بہار ایجاد بیدل کہیے یا کچھ اور مگر ہے یہ عجیب وغریب۔ اسی وجہ سے مصنف نے اس طرز کا نام بدیعہ نگاری رکھا ہے مگر اس کے سلسلے میں حمید احمد خان نے جو تنقیدی نکتے اٹھائے ہیں انہیں بذاتِ خود بدائع (بدیعہ نگاری) میں شمار کیا جا سکتا ہے۔ سوم بعض تنقیدی اصطلاحیں جو حالی اور شبلی نے پرانے تذکرہ نگاروں کی تقلید میں استعمال کی ہیں (مثلاً خیال آفرینی خیال بندی وغیرہ) ہمارے مصنف نے ان (اکثر لوگوں کے لیے اب تک مبہم) لفظوں کی اتنی عمدہ تعبیر وتشریح کی ہے کہ ان اصطلاحات کی صحیح اور واضح تعبیر سامنے آجاتی ہے۔ چہارم اس اسلوبِ بیان یا طرزِ شاعری کا تاریخی وتہذیبی پس منظر بیان کیا ہے جس کی روشنی میں فارسی اور اردو شاعری کے پیرایہ ہائے اظہار کے ارتقا کی روداد اچھی طرح بیان ہوگئی ہے۔

حمید احمد خان کی رائے میں غالب کا (ادبی) سلسلۂ نسب فارسی گو شعرا سے ملتا ہے۔ ولی اور میر کی نسل سے کم از کم اپنے پہلے دور میں اسے کوئی تعلق نہیں۔ وہ دورِ عالمگیری کے فارسی شعرا کی روایت سے براہِ راست

وابستہ ہیں: بالخصوص بیدل سے۔ غالب اُردو میں شعر لکھتا ہے مگر اُردو اور فارسی میں کوئی امتیاز نہیں کرتا۔ ابتدائی دور میں غالب کے نزدیک بیدل کی خیال بندی اور نکتہ آفرینی شاعری کی معراجِ کمال ہے۔ اس سلسلے میں میرا ذاتی خیال یہ ہے کہ غالب نے جب فارسی میں لکھا تو دورِ عالمگیری کے فارسی شعرا کی تقلید کم کی بلکہ اکبری و جہانگیری عہد کے شعرائے کبار، نظیری، عرفی (وقدرے) فیضی اور دکن کے ظہوری کی تقلید کی اور متاخرین میں شیخ علی حزیں کے مداح ہوئے۔ یہ رنگ تقریباً وہی ہے جسے میر نے اپنی اردو شاعری میں پیدا کیا۔ سوال یہ ہے کہ غالب نے ریختہ کے لیے دورِ عالمگیری کے شعرا کی روایت کو کیوں اپنایا۔ کیا اسے محض لڑکپن کی ناپختہ کاری سمجھا جائے یا اس کی کوئی اور وجہ ہے؟ جدید کی طرح اپنی قدیم اردو شاعری میں بھی غالب نے میر کی عظمت تسلیم کی تھی اور کہا تھا کہ

میرؔ کا شعر کم از گلشنِ کشمیر نہیں

تو محسوس یہ ہوتا ہے کہ غالب ایک طرف میر کے فن تک پہنچنے کے آرزومند تھے جس تک عمر کے اس ابتدائی دور میں ان کے لیے پہنچنا مشکل تھا اور دوسری طرف وہ بیدل کی عقلیت اور تجزیہ پسندی (دقت پسندی) کے مداح تھے۔ ان کی رائے میں اس طرز میں لفظوں کی عمارت گری کرنے کے امکانات زیادہ موجود تھے۔ سو انہوں نے ابتدا اسی سے کی اور میں اسے ان کا دورِ ریاست کہتا ہوں۔ اس معاملے میں مولانا غلام رسول مہر ایک دوسری انتہا پر نظر آتے ہیں۔ ان کی نظر میں غالب نے بیدل کی تقلید کی ہی نہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ رائے تسلیم نہیں کی جاسکتی۔ جب غالب بار بار خود ہی فیضِ بیدل کا ذکر کر رہے ہوں تو کسی عقیدت مند کا اس سے بالکل انکاری ہو جانا اظہارِ جوشِ محبت کے سوا کچھ بھی نہیں۔

جملاً اس نتیجے پر پہنچا جاسکتا ہے کہ غالب نظیری و عرفی کی فنی روایتوں کو معراجِ کمال سمجھ کر اپنے فن کو ان سے بھی آگے لے جانا چاہتے تھے۔ اس کے لیے انہیں بہت ریاضت کرنی پڑی۔ پہلے بیدل کا تحلیلی انداز اپنانے کی کوشش کی اس کے بعد نظیری، عرفی اور میر کا ترکیبی اندازِ بیان۔ یہ پیش قدمی حقائقِ فکری اور تحلیلی اندازِ بیان کے اضافے سے ممکن تھی چنانچہ غالب اپنی فارسی شاعری میں اور دوسرے دور کی ریختہ گوئی میں نظیری اور بیدل کے امتزاج کی معتدل تمثال ہیں۔

حمید احمد خان نے مہر کی رائے سے اتفاق نہ کرتے ہوئے بالکل صحیح لکھا ہے کہ دورِ اول میں بیدل کے ساتھ غالب کی مماثلت اتنی سطحی اور اتفاقی بھی نہیں جتنی مولانا مہر خیال کرتے ہیں۔

اس کی تائید میں ان کے پاس دلیل یہ ہے کہ تخیل کے ایک بنیادی عنصر (تحلیل و تجزیہ) کا اشتراک اس امر کا باعث ہوا کہ شروع ہی میں میر کے بجائے بیدل کے کلام نے غالب کو اپنی طرف کھینچا۔ غرض بیدل سے غالب کی دلچسپی محض اتفاقی بات نہ تھی یہ طبائع کی بنیادی مماثلت کا نتیجہ تھی۔

حمید احمد خان نے تحلیلی اور ترکیبی اندازِ بیان کے خصائص کے متعلق نہایت فکر افروز بحث کی ہے ان کی رائے یہ ہے کہ تحلیلی انداز میں جسے عام طور سے نازک خیالی کا نام دیا جاتا ہے شاعر کو واردات وجذبات کی مرکب

ہیئت سے بحث نہیں ہوتی اس کی نگاہ ایک شے کے بجائے اس کے مختلف اجزا اور لطیف و نازک پہلوؤں پر پڑتی ہے اور انہیں کے بیان کو وہ اپنا کمال سمجھتا ہے۔

بعض اوقات وہ اجزا میں بھی تجریدی طریقے سے اشیا کے باریک ترین بلکہ موہوم پہلوؤں کو سامنے رکھتا ہے اور اس کے لیے وہ بعید الفہم استعارات اور بعید ترین تشبیہات سے کام لیتا ہے اور متخالف اشیا میں ایسا ربط ڈھونڈھ نکالتا ہے جو یا تو عسیر الفہم ہوتا ہے یا موہوم۔

حمید احمد خان نے خیال بندی کی مخصوص تشبیہہ کا نام بدلیعد رکھا اور اس کے استعمال کو بدلیعہ نگاری کہا ہے۔ اس کی تعریف یوں کی ہے کہ "جب شاعر پیشِ نظر چیز کو کسی بظاہر غیر متعلق چیز سے مبالغہ آمیز یا بعید از قیاس تشبیہہ دیتا ہے اور پھر اس اصل چیز (یعنی مشبّہ) کو نظر انداز کر کے مبالغہ آمیز یا بعید از قیاس تشبیہہ ہی کو اصل موضوع قرار دے دیتا ہے یا اس تشبیہہ کا تجزیہ اس طریقے پر کرتا ہے کہ اس کا خطاب تخیل کے بجائے انسانی فہم سے ہو جاتا ہے اس وقت وہ بدلیعہ نگاری کا مرتکب ہوتا ہے۔"

خیال بندی اور مضمون آفرینی کی شرحیں بہت دیکھنے سننے میں آئی ہیں مگر ایسی صاف اور واضح تشریح کم کسی نے لکھی ہوگی۔

حمید احمد خان کے نزدیک بدلیعہ نگاری کے ساتھ غُلوِ خیال کا بہت گہرا اور قریبی تعلق ہے اور شاعرانہ تمثیل کا آخری درجہ یہ ہے کہ تجریدات کو اشیائے حقیقی کے برابر اہمیت دی جائے لیکن اس کی انتہائی صورت تنزلِ شعری کا آخری درجہ ہے۔ ترکیبی شاعر کا انتہائی تنزل محض محاورہ بندی اور تحلیلی شاعر کا انتہائی تنزل محض بدلیعہ نگاری ہے۔

بہرحال بات غالب پر بیدل کے اثرات کی ہو رہی تھی۔ حمید احمد خان کا کہنا یہ ہے کہ غالب نے محض اپنی نظم کا اندازِ بیاں ہی بیدل سے مستعار نہیں لیا بلکہ معنوی طور پر بھی وہ ایک نمایاں حد تک بیدل سے متاثر ہوا ہے۔ معنوی سے ان کی مراد "وہ بہت سے مخصوص الفاظ اور ترکیبیں ہیں جو بیدل اور دورِ اوّل کے غالب میں مشترک ہیں"۔ اس کے علاوہ فلسفیانہ رمز شناسی بیدل اور غالب دونوں کی فطرت کی وہ خصوصیات ہے، جیسے وارستگی اور آزادہ روی کہا جا سکتا ہے اگرچہ یہ فرق واضح ہے کہ "غالب میں ایک نرمیِ جذبات، ایک ذوقِ کاوشِ حق، ایک ملاطفت ایسی ہے جو بیدل میں مفقود ہے"۔ زندگی بیدل کے لیے حرکت، عمل، اور پیہم تگ و دو ہے سکون و راحت کی اس کی دنیا میں جگہ نہیں۔

یہ ہیں حمید احمد خان کے خیالات غالب و بیدل کی مماثلتوں اور ذہنی فاصلوں کے متعلق جن پر قدرے تفصیل سے میں نے اس لیے لکھا ہے کہ اس موضوع پر اس قسم کی کامیاب تحریر کسی اور جگہ نہیں ملے گی۔

یہاں یہ اضافہ سودمند ہوگا کہ قارئین اس مجموعے کے ایک اور مضمون "غالب کی شاعری کا پہلا دور" کو غالب اور بیدل کے سیاق میں مطالعہ فرمائیں۔ یہ مضمون بھی دراصل غالب و بیدل کے تقابلی مطالعے کی ایک کڑی ہے اور بعض حصے آپس میں گہرا قریبی تعلق رکھتے ہیں۔

اس مجموعے میں دوسرا اہم مضمون جسے میں غالبیات کا شاہکار سمجھتا ہوں "غالب کی شاعری میں حسن و عشق"

ہے اس کا خلاصہ پیش کرنے کو جی چاہتا ہے لیکن میں اس سے پہلے کہ مضامین کے بارے میں (دیباچے کی حد تک) اتنا کچھ لکھ چکا ہوں کہ اب مجمل لبّ لباب پیش کرنے کی بھی گنجائش نہیں رہی بجز اس ایک فقرے کے کہ "غالب کو حسن کی تصویر سے نہیں اس کی تاثیر سے سروکار ہے"۔

بس اسی ایک فقرے میں غالب کا سارا تصورِ حسن و عشق سما گیا ہے۔ بہتر ہوگا کہ قارئین اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے اصل مضمون کا مطالعہ کریں۔

تحقیقی مضامین میں غالب کی خانگی زندگی کی ایک جھلک امراؤ بیگم، غالب کا کلکتہ، مرزا کے واقعات زندگی کی اہم اور روشن تصاویر کا درجہ رکھتے ہیں۔ مضمون "خضر مرزا سے میری ملاقات" حمید احمد خان کی بیانیہ نگاری اور مشاہدہ نگاری کا بہترین نمونہ ہے۔

ان سب مضامین میں حمید احمد خان کی قوتِ تنقید و تحقیق مسلّم طور سے گہرا نقش قائم کرتی ہے۔ اس پر ان محققانہ ناقدانہ تحریروں کو مصنّف کے ادیبانہ اسلوبِ بیان نے جو تخلیقی آب و رنگ عطا کیا ہے اس کا اندازہ مضامین کے مطالعے ہی سے ہو سکتا ہے۔

حمید احمد خان ان نثر نگاروں میں ہیں جن کے یہاں نثر نگاری تکمیلِ جزئیات اور تعمیرِ محکم کا فن ہے۔ ان کی نثر میں خلا کا امکان امر محال ہے۔ پوری عبارت پڑھ جائیے کسی جگہ جھول نہیں ملتی، کسی جگہ خلا کا احساس نہیں ہوتا۔ ایک ڈھلی ڈھلائی مکمل تشکیلِ رواں نظر آتی ہے۔

ان مجموعۂ مضامین میں نثر نگاری کا یہ فن، بعنوانِ بدیع، قارئین کے لیے لطفِ طبع کا سامان فراہم کرتا نظر آتا ہے۔ میں اسے مجلسِ یادگارِ حمید احمد خان کی ایک اہم ادبی خدمات خیال کرتا ہوں کہ اس نے اس مجموعے کی طباعت و اشاعت کا اہتمام کیا اور ڈاکٹر معین الرحمٰن لائقِ تبریک ہیں کہ انہوں نے مختلف جگہوں سے یہ پھول چنے اور ان کا گلدستہ بنا کر اہلِ ذوق کی خدمت میں پیش کیا۔



خط نگاری اور غالب کی خط نگاری

(۱)

خط تہذیبِ انسانی کے محیر العقول عجائبات میں سے ہے۔ انسان کی یہ اختراع زندگی کے عجیب و غریب اور ہمہ گیر تقاضوں سے پیدا ہوئی ہے۔ پہلے محض معمولی ضرورتوں کو پورا کرنے تک محدود رہی۔ اس کے بعد جملہ فنونِ عالیہ کی طرح ایک فنِ لطیف بلکہ بقولِ بعض لطیف ترین فن بن گئی۔

یہ ایجاد ابلاغ کی ضرورت سے پیدا ہوئی۔ ابلاغ فطرت انسانی کا ایک ناگزیر تقاضا اور اصولاً ایک اجتماعی عمل ہے اجتماع خود بھی اپنی ہیئت کے اعتبار سے ایک ابلاغی مظاہرہ حیات ہے۔ انسانوں کا کوئی اجتماع ــــ اور اجتماعی رابطے کا کوئی ذرا اضعاف اقل یعنی دو انسانوں کا باہمی معمولی افہام و تفہیم بھی ابلاغ کی مدد کے بغیر ممکن نہیں بلکہ اگر صوفیانہ و عارفانہ انداز میں گفتگو کرنے کی اجازت ہو تو یہ بھی کہا جا سکتا ہے کہ خود ذاتِ باری بھی ابلاغ کی (از روئے حکمتِ بالغہ) مشتاق و آرزومند ہے ــــ اور انسانی دائرے میں تو ابلاغ ہی تمام تمدن کی اساسِ اولیٰ ہے۔ جس کے بغیر مدنیت تو درکنار بشریت تک قائم و برقرار نہیں رہ سکتی۔ انسان نے جب معیشت کا آغاز کیا ہوگا تو اسے محسوس ہوا ہوگا کہ بالشافہ ابلاغ ایک ناگزیر عمل ہے۔ بالشافہہ اظہار میں تو کوئی دقت نہیں مگر جو لوگ حدِ سماعت کے اندر موجود نہیں ان تک بھی ابلاغی مقاصد کی خاطر پہنچنے کی کوئی سبیل ہونی چاہیئے خصوصاً ان لوگوں کے لیے جن کے فاصلے بعید ہیں، جن کی دوری سماعت کے لیے ناقابلِ عبور ہے یا جن کے فاصلے کی نزدیکی بھی دوری کے مترادف ہے۔ اس سے مجبور ہو کر ذہنِ انسانی نے اپنی خداداد قوتِ مخترعہ سے خط ایجاد کیا اور ایک ایسا "وسیلۂ گفتگو" پیدا کر لیا جو نہ صرف زبان کا قائم مقام تھا بلکہ اگر غور سے دیکھا جائے تو اپنی بے زبانی کے باوجود زبان سے بھی زیادہ شیوا بیان اور نطق سے زیادہ فصیح اللسان تھا ــــ یہ اس دنیا کی بات نہیں جہاں خاموشی گفتگو بن جایا کرتی ہے اور سکوت اور گویائی کے فاصلے مٹ جایا کرتے ہیں۔ بہ قول نظیری ؎

نمی گردید کوتہ رشتۂ معنی رہا کردم   حکایت بود بے پایاں بہ خاموشی ادا کردم

مندرجہ بالا شعر پر مزید غور کیا جائے تو نتیجہ یہی نکلے گا کہ گفتگو (بذریعۂ زبان) کی نارسائی ایک مسلّم شے ہے، گویا محض گفتگو کے مقابلے میں خاموشی زیادہ بلیغ ذریعہ ہے ــــ ادھر تحریر کی بلاغتیں مجرد نطق کے مقابلے میں بے حد و لا انتہا ہیں۔ تفصیل سے بچنے کے لیے اگر صرف ایک دلیل پر ہی ہم اکتفا کرنا چاہیں تو کہہ سکتے ہیں کہ نطق (یا ابلاغ بذریعۂ زبان) بہت رسا بھی ہو جائے تو بھی مکانی اور معنوی فاصلوں کی دشواریوں کو طے کرنا اس

کے بس کی بات نہیں —— یہاں پہنچ کر وہ منزل بھی آجاتی ہے جہاں زبان خود اپنے آپ سے شرمندہ ہو کے بے زبانی کی سپاس گزار بن جانا چاہتی ہے ۔

تمنائے زباں محوِ سپاسِ بے زبانی ہے مٹا جس سے تقاضا شکوۂ بے دست و پائی کا

خلاصہ یہ ہے کہ خط یا تحریر کی ایجاد ذہنِ انسانی کے دورِ ارتقا کی ایک اہم ایجاد ہے ۔ یہ اس کی اپنی گوناگوں مجبوریوں سے پیدا ہوئی ہے اور اس کی ترقی میں سعی اور جدّ و جہد کو بڑا دخل ہے، اس لیے اس کی فتوحات دفیق بھی غیر معمولی ہیں —— خط نے انسان کے لیے فاصلے کا مسئلہ حل کر دیا ہے اور ایک لحاظ سے اگر دیکھا جائے تو تسخیر کے جو کمالات انسان نے بعد میں دکھائے ان کا پہلا اور اہم قدم یہی واقعہ ایجادِ خط تھا —— خط نے انسان کو گفتگو کے ابہام و ایہام اور اس کے شکوک و شبہات اس کی تحریف و مسخ اور اس کے ناقابلِ اعتماد ذرائع اظہار سے ہمیشہ کے لیے محفوظ کر دیا اور اگر یہ نہ ہوتا تو زبانی ابلاغ ابد الآباد تک تارسا ہی رہتا اور مکالمات کو مشکوک و ضعیف ہی رکھتا ۔

عربوں کے تصور میں ایجادِ تحریر کا بنیادی مقصد دعلم و معلومات سے پہلے ، محض پیغام رسانی اور جذبات یا معاملات ضروری کا ابلاغ تھا ۔ یہ اس بات سے ظاہر ہوتا ہے کہ عربی میں اسم تحریر یا تحریر ہی کو "خط" کہتے ہیں ۔ اگرچہ بعد میں ابلاغ کی مختلف صورتوں کے لیے مختلف نام تجویز ہو گئے اور اس صورت خاص کے لیے جس کو خط و کتابت کا مترادف کہا جا سکتا ہے مکاتبت اور مراسلت وغیرہ کی اصطلاح وضع ہوئی —— اسلامی تہذیب نے اپنے دور میں مکاتبت و مراسلت کو اس درجہ اہمیت دی کہ قدیم زمانے میں ادب و انشا کی تکمیل کی بنیاد ہی اچھی خطوط نویسی قرار پائی —— جو شخص خط نگاری کے آداب سے کامل شناسائی رکھتا یا جو شخص ان آداب و رسوم سے زیادہ واقف ہوتا جن کا تعلق روابط و تعلقات کی گوناگوں نوعیتوں سے ہے، اس کو اسلامی ادوار میں فضائل کے لحاظ سے شائستہ ترین آدمی سمجھا جاتا تھا اور وہ سلطنت کے بڑے سے بڑے عہدوں کا مستحق قرار پاتا تھا ۔ ابلاغ کے ذرائع کی اہمیت و فضیلت کا یہ اعتراف اسلامی عربی تہذیب کی روح شناسی کی ایک اہم کلید ہے چنانچہ ترسل کتابت اور دبیری کی اہمیت پر بعض مصنفوں نے مبسوط کتابیں لکھی ہیں ۔

خیر یہ تو ہوئی سیاسی یا دفتری خط نگاری کی اہمیت ، عام خط نگاری بھی کچھ کم اہم چیز نہیں ۔ یہ انسان کی بنیادی ضرورتوں میں سے ہے ۔ دنیا میں شاید ہی کوئی ایسا آدمی ہو گا جس کو کبھی خط لکھنے یا لکھوانے کی ضرورت پیش نہ آئی ہو ۔ خط سے بڑھ کر کوئی ادارہ جمہوری یا بنیادی طور پر اجتماعی نہیں ہو سکتا ۔ اس ادارے کی وسعتوں کا یہ عالم ہے کہ یہ ایک عام کاروباری پیغامی تحریر سے لے کر ادبِ عالیہ کے رتبے تک پہنچ سکتا ہے ۔ یہ عام بھی ہے اور خاص بھی ۔ یہ ایسی عام چیز ہے جو ہر شخص کی دسترس کے ـــ ـــ ہے مگر اتنی خاص بھی ہے کہ :

میانِ عاشق و معشوق رمزیست کراماً کاتبین را ہم خبر نیست

عام طور سے یہ کہا جاتا ہے کہ کسی انسان کی گفتگو اس کی شائستگی کی علامت ہوتی ہے اور یہ سچ بھی ہے مگر اس سے بھی بڑی علامت کسی کی شائستگی اور تہذیب کی یہ ہے کہ اس کو خط نگاری کا سلیقہ کہاں تک ہے ۔

جان لاک نے مسئلہ تعلیم سے بحث کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار قدرے وضاحت کے ساتھ یوں کیا ہے:[1]

When they understand how to write English with due connection, propriety and order, and are pretty well masters of tolerable narrative style, they may be advanced to writing of letters.

The writing of letters has so much to do in all the occurrences of human life that no gentleman can avoid showing himself in this kind of writing.

...

آگے چل کر جان لاک نے گفتگو کے مقابلے میں خط کی مشکلات کا ذکر کیا ہے اور لکھا ہے کہ گفتگو میں آواز، لہجہ، چشم و ابرو کی حرکات اور مشافہہ کے دوسرے وسائل مغزِ سخن کی خامیوں کو چھپا دیتے ہیں اور بعض اوقات بیکار بات بھی اثر کر جاتی ہے۔ خط ان خارجی وسائل سے محروم ہوتا ہے مگر جو شخص اس کے باوجود خط کو موثر اور بلیغ بنا سکتا ہے وہ درحقیقت ایک شائستہ اور تربیت یافتہ انسان ہی ہو سکتا ہے۔

خط و کتابت کی بیسیوں قسمیں ہیں۔ مثلاً سیاسی، دفتری، تجارتی، کاروباری، عام معمولی، اطلاعاتی، علمی، معلوماتی، شخصی، جذباتی، خیالی وغیرہ وغیرہ —— مگر موجودہ مضمون میں سہولت و وضاحت کے خیال سے خط نگاری کو صرف دو اقسام میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:۔

۱- نجی جس کا تعلق ذات سے ہے۔ یہ پرائیویٹ حیثیت سے لکھے جاتے ہیں۔ اور افشائے عام کے لیے نہیں ہوتے۔

۲- دوسرے وہ جو پبلک ہو سکتے ہیں —— ہر خط بنیادی طور پر ایک شخصی اور نجی چیز ہے (ماسوا اس صورت کے کہ کوئی شخص پبلک کو خط کے ذریعے خطاب کرے) اس لیے اصولاً اس کا افادہ نہایت محدود ہوتا ہے۔ مگر عملاً خط جب منظرِ عام پر آ کر مطالعے کی چیز بن جاتے ہیں تو بعض اوقات ادب اور علم کا قیمتی ذخیرہ بن جاتے ہیں۔

خطوں کی سب اقسام اپنی جگہ نفع بخش اور مفید ہیں۔ خطوں سے علمی اور معلوماتی فائدے بھی ہو سکتے ہیں مگر

---

[1] "Four centuries of letters" - By W. B. Scoones, viii

پرانے خطوں کی اہمیت کی ایک بڑی وجہ وہ تاریخی اور سوانحی مواد ہے جو خطوں کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ بعض اوقات خطوط فن اور ادب کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ یوں اپنی جگہ ہر خط دلچسپ ہوتا ہے۔ مگر ادبی و علمی مطالعے کی حیثیت سے خطوط کی اہمیت اس پر منحصر ہے کہ ان کا کاتب کون ہے اور مکتوب الیہ کون — اس لحاظ سے خط کا فن ایک شخصی فن ہونے کے علاوہ شخصیتوں کا فن بھی بن جاتا ہے — عام طور سے ان خطوں میں زیادہ دلچسپی لی جاتی ہے جن کے طرفین کی شخصیتیں کسی نہ کسی وجہ سے جاذبِ توجہ ہوں۔ یہی وجہ ہے کہ خطوں کے جو مجموعے بھی محفوظ رہے ہیں یا رکھے گئے ہیں، وہ عام طور سے وہی ہیں جن کا تعلق جاذبِ توجہ شخصیتوں سے ہے۔ یہ مجموعے تاریخ، شخصیات اور سوانح نگاری کے لیے بیش بہا مواد کا درجہ رکھتے ہیں۔

اس سے یہ نتیجہ نہیں نکالنا چاہیے کہ ہر بڑا آدمی خواہ ادب سے متعلق ہو یا کسی دوسرے شعبۂ زندگی سے لازماً اچھا خط نگار بھی ہو سکتا ہے — خط نگاری تو بذاتِ خود ایک بڑا فن ہے اور اس میں کامیاب وہی شخص ہو سکتا ہے جو قدرت کی طرف سے اس فن کا فیضان لے کر آیا ہو۔ خط نگاری کا ایک خاص مزاج ہوتا ہے، اس کے علاوہ اچھی خط نگاری ایک خاص شخصی ماحول پر بھی موقوف ہے۔ خط نگاری کے فن کی ایک عجیب خصوصیت یہ ہے کہ یہ سب سے آسان فن ہے اور ہر اس شخص کے لیے سہل الحصول ہے جو اس کا قصد کرے — مگر تعجب انگیز بات یہ ہے کہ یہی آسان ترین فن نازک ترین فن بھی ہے کیونکہ اس میں معیار تک پہنچنا کوئی آسان کام نہیں۔ خط نگاری ادب کے دوسرے شعبوں کے برعکس اصلاً ادب نہیں بلکہ محض ایک ضرورتی اور افادی عمل ہے۔ خط نگاری خود ادب نہیں مگر جب اس کو خاص ماحول، خاص مزاج، خاص استعداد اور خاص فضا میسر آ جائے تو یہ ادب بن سکتی ہے — مگر خط کو ادب بنانے کا کام بہت مشکل ہے۔ یہ شیشہ گری ہے بلکہ اس سے بھی نازک تر — اور پھر آئینہ ساز ہو کر بھی کم ہی لوگ ایسے ہوں گے جو سچ مچ ایسا آئینہ ڈھال سکیں جس کے جلوے خود تقاضائے نگاہ بن جائیں، بقول غالب:

جلوہ از بس کہ تقاضائے نگہ کرتا ہے   جوہرِ آئینہ بھی چاہے ہے مژگاں ہونا

غرض یہ کہ خط نگاری اصلاً فنِ لطیف نہ بھی ہو تب بھی بعض اوقات فن کے درجۂ اعلیٰ تک پہنچ جاتی ہے۔ اس لحاظ سے خط نگاری کے فن پر نظر ڈال لی جائے تو اچھی اور با مذاق خط نگاری کی کچھ خاص شرائط سامنے آتی ہیں۔

ایک نہایت ہی اہم بات خط نگاری کے سلسلے میں یہ ہے کہ ہر اچھے خط کو وہ مقصد ضرور پورا کرنا چاہیے جس کے لیے وہ لکھا جا رہا ہے یعنی پیغام کا قطعی ابلاغ جس کا مطلب یہ ہے کہ خط نگار جو کہنا چاہتا ہے وہ بہر حال ایسے انداز میں کہے کہ مکتوب الیہ کو پیغام کی جزئیات کا قطعی علم ہو جائے۔ اس لحاظ سے ہر خط کی اولین صفت اس کی قطعیت ہے۔ اس کے علاوہ جتنی شرطیں ہیں وہ عام نہیں خاص ہیں اور خط نگار کی شخصیت اور اس کی ضرورت زمانے کے مذاق کے مطابق بدلتی رہتی ہے۔ البتہ ایک خاص معیار ہے جس کو بہ منزلہ اصول سمجھا جا سکتا ہے اور وہ ہے خط کی دلچسپی جو کسی خط کو ابلاغِ مطالب اور ابلاغِ پیغام کے علاوہ بھی زندہ رکھ سکے اور مطالب کی زمانی اور مکانی حد ختم ہو جانے کے بعد بھی کسی پڑھنے والے کے لیے مسرت انگیز ثابت ہو سکے — کون سا خط دلچسپ ہوتا ہے اور کونسا

غیر دلچسپ ؟ یہ ایک اضافی معاملہ ہے۔ مگر یہ یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ جن خطوں کی انسانی یا سوشل اپیل کامیاب ہو گی وہی خط زیادہ مقبول اور مستقل طور پر دلچسپ ہوں گے ـــــ اسی طرح جن خطوں میں شخصی جذبے کا استعمال کچھ ایسے انداز میں ہوا ہے کہ شخصی ہونے کے باوجود اس کی حیثیت ہمہ گیر انسانی ہو گئی ہے، ایسے خطوں کی دلچسپی اور دیرپا مقبولیت میں کوئی شبہ نہیں کیا جا سکتا۔ جب تک کسی خط میں شخصیت کی تصویر کی یہ صورت نہیں ہو گی وہ مستقل دل کشی حاصل نہیں کر سکتا۔

معترض میرے اس خیال پر فوراً یہ نکتہ چینی کر سکتا ہے کہ ہر خط بنیادی طور پر نجی ہی ہوتا ہے اس لئے کسی نجی چیز سے یہ توقع ہی کیوں رکھی جائے کہ اس کی اپیل اجتماعی بن کر "شرکت غیرے" کے جبری تقاضے کی زد میں آ جائے ـــــ پھر یہ بھی کہ خط ایسے بھی تو ہو سکتے ہیں جن کے سرنامے پر جلی عنوان سے یہ لکھ دیا جاتا ہے "یہ صرف آپ کی نگاہ کے لیے ہے، ستاروں تک کی نظر بھی اس پر نہ پڑے" ـــــ اخفا کی یہ ہور اور احتساب کا یہ انداز ہو تو اس میں کب کسی سوشل اپیل کی گنجائش باقی رہتی ہے۔ معترض یہ بھی کہہ سکتا ہے کہ یہ تو خالص ذاتی آواز ہے۔ اس میں اصولی طور پر گونج بننے کی صلاحیت ہی نہیں ہوتی ورنہ وہی خوفِ رسوائی اور اندیشہ ہائے گوناگوں جو دنیائے عاشقی میں عام اور مسلّم ہیں ـــــ ایسے خطوں میں رازداری آدابِ اوّلین میں سے ہے ورنہ غالب کی اطلاع کے مطابق بوالہوسوں کی فہرست میں نام درج ہو رہتا ہے ؎

غیر پھرتا ہے لیے یوں ترے خط کو کہ اگر کوئی پوچھے کہ یہ کیا ہے تو چھپائے نہ بنے

معترض کا یہ اندیشہ بہ ظاہر درست معلوم ہوتا ہے مگر الزامی طور پر کیا ہم بھی یہ پوچھ سکتے ہیں کہ صاحب اگر کسی کے خط محض نجی ہیں اور ان کو شخصی آواز ہو کر ختم ہو جانا چاہیئے تو پھر دوسرے کو اس طومارِ خشک میں سر کھپانے اور اس پر آنکھوں کے تیل کو بے کار ضائع کرنے کی کیا ضرورت ہے؛ یعنی ایک نے لکھا، دوسرے نے پڑھ کر مقصد کی بات پالی، چلو چھٹی ہوئی، ایک لمحے یا ایک دن کے لیے دیا چلئے ایک مدت العمر تک کے لیے، اس کی نیک باقی رہی، پھر معدوم و مقصود کسی دوسرے انسان کو بعد میں یا اسی زمانے میں ان کی طرف توجہ کرنے کی کیا ضرورت ہے؟ خیر یہ تو الزامی جواب ہوا مگر اس کا ایک معقول اور تشفّی بخش جواب بھی ہے اور وہ یہ ہے کہ خط اصولاً نجی ہونے کے باوجود ایک ایسے جذبے سے اُبھرتا ہے جو وسیع معنوں میں ایک وسیع تر انسانی جذبہ ہے ـــــ اس لیے خط کا نام جب زبان پر آتا ہے تو ایک پُر اسرار قسم کی جستجو، ایک پُر لطف سی گدگدی طبیعت میں پیدا ہو جاتی ہے کیونکہ خط کے مطالعے سے مسرور یا متاثر ہونے کا جذبہ ہر انسان کے لیے یکساں ہے۔ دوسروں کے خطوط پڑھ کر بھی ایک حد تک انسان اپنے ہی تجربات کا اعادہ کر رہا ہوتا ہے جب وہ انسانی مزاج اور دل کے رنگا رنگ تاثرات کی طلسم انگیز بوقلمونیوں کو دیکھتا ہے تو کسی ادب پارے کی طرح خطوط سے بھی اسے خیال انگیز مسرت نصیب ہوتی ہے۔ یہ بھی ہے کہ خطوں میں خالص سچائی اور صداقت کی توقع ہوتی ہے۔ ڈر، خوف، نمود و نمائش اور اس قسم کی دوسری رکاوٹیں اس کی راہ میں حائل نہیں ہوتیں۔ اس "برہنہ صداقت" کے تجربے سے ایک خاص کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اس کا ایک سبب یہ بھی

ہے کہ خط کی بنیادی ضرورت یا بنیادی جذبہ ہم کلامی کی تمنا ہے ــــ وہ خط جس کا مخاطب جسماً کوئی بھی نہیں ہوتا وہ بھی اصلاً ہمکلامی کی آرزو ہی سے پیدا ہوتا ہے، ہمکلامی کا جذبہ ہی اس کو وجود میں لاتا ہے۔ خط شاعر کی خود کلامی نہیں، اس سے مختلف شے ہے ــــ زندانِ احمدنگر کی تنہائیوں میں جب ابوالکلام آزاد نے کسی سے کلام کرنے کی آرزو کی تو انہوں نے وہ خط لکھے جن میں ہر چند خود کلامی کی ایک صورت ہے مگر ان میں ایک مخاطب کے وجود کو تسلیم کیا گیا ہے۔ قصہ مختصر، خط بنیادی طور پر مخاطب کے وجود کا طالب ہے۔ پھر اس میں "اخفا" یا رازیت کا ایک ایسا تحیر انگیز ماحول بھی شامل ہو جاتا ہے جو ادب میں موجود نہیں ہوتا۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو اس میں سوشل اپیل لازمی عنصر ہے۔ اگر خط نگار کو مناسب فضا مل جائے تو خطوط ایک عجیب و غریب، پر مسرت اجتماعی وسیلۂ اظہار بن سکتے ہیں۔ جن خط نگاروں میں اس فضا کے پیدا کرنے اور باقی رکھنے کی استعداد زیادہ ہوتی ہے ان کے خطوط بسا اوقات مطالعے کے وقت زیادہ خوشگوار اور پُر تاثیر بن جاتے ہیں۔

ایک پرانا مقولہ ہے کہ "المکتوب نصف الملاقات"۔ یہ ایک لحاظ سے درست ہے مگر مجھے اکثر محسوس ہوا ہے کہ اس سے خط کے منصب کی قدرے تنقیص ہوتی ہے کیونکہ محض کاروباری مفہوم سے قطع نظر ایک مادی ضرورت کی حد تک بھی خط محض نصف ملاقات نہیں ہوتے بلکہ ایک معنی میں پوری ملاقات ہوتے ہیں اور بعض اوقات تو یہ ملاقات ظاہری ملاقات سے بھی زیادہ دلچسپ اور کامیاب ہو جاتی ہے۔ اس سے کہیں زیادہ بلیغ، اس سے زیادہ رسا، خوشگوار اور مسرت بخش۔ بہر صورت "نصف ملاقات" تو ایک نیٹ کاروباری تخیل ہے۔ ظاہری ملاقاتیں بعض اوقات تلخ اور ناکام ثابت ہوتی ہیں لہٰذا اس قسم کی ملاقاتوں کی کوتاہیوں سے بچنے کے لیے خط کی ملاقات کا سہارا ڈھونڈا جاتا ہے۔ زندگی میں بارہا ایسی صورتیں پیش آتی ہیں جن میں روزانہ اور ہر وقت کی ملاقات کے باوجود بھی حقیقی مسرت غائبانہ ملاقات ہی سے حاصل ہوتی ہے جس کا موقع خط بہم پہنچاتا ہے۔ بنابریں میں تو خط کو نصف ملاقات قرار دینے میں متامل ہوں اور اس کو ملاقات کی ایک ارفع صورت قرار دیتا ہوں جس میں جسمانی اور مادی واسطے کم سے کم ہو جاتے ہیں اور روحوں کی روحوں سے ملاقات ہوتی ہے۔ انسانی شعور کی یہ ایسی معراج ہے جس کی لطیف فضاؤں کی سیر صرف روحوں ہی کے لیے ممکن ہے، اجسام کا واسطہ برائے نام ہی رہ جاتا ہے۔

بایں ہمہ خط ملاقات کا نمائندہ ہی ہوتا ہے جو بہ زبانِ بے زبانی ان سب جذباتِ لطیف اور وارداتِ نازک کی ترجمانی کرتا ہے جو ملاقات سے وابستہ ہوتے ہیں اور عجیب بات یہ ہے کہ خط میں ہمکلامی کے باوجود کامل تحمل بھی موجود ہوتا ہے۔ خط اصولاً باہم بات چیت کا بدل ہوتے ہیں اس لیے ان میں اچھی گفتگو کے ضروری صفات ضرور ہونے چاہئیں۔ گفتگو سے میری مراد مکالمہ یعنی ڈرامے کے دو کرداروں کی بات چیت نہیں محض گفتگو اور بول چال کا انداز ہی کافی ہے۔ خطِ غالب کے یہاں وجن کو میں اونچے خط نگاروں میں سمجھتا ہوں، دو کرداروں کا مکالمہ ہے۔ یہ غالب کی مکتوب نگاری کا صرف ایک پہلو ہے۔ مگر اچھے خط کے لیے دو کرداروں کا مکالمہ لازمی نہیں۔ خط مکتوب الیہ کی باتوں کا جواب بھی ہو سکتا ہے یا محض اپنی باتوں کا ابلاغ۔ اس لئے اس کے انداز بے شمار ہیں اور

مختلف طبائع کے مطابق ان کا حُسن بھی ہزار شیوہ ہے، اور خط تو،

خوبی ہمیں کرشمہ و ناز و خرام نیست　　بسیار شیوہ ہاست بتان را کہ نام نیست

غرض اچھے خط کے لیے رسمی مکالمہ ضروری نہیں، صرف بول چال کی سی بے تکلفی مطلوب ہے۔ غالب نے مکالمے والے خطوں میں اپنے مکتوب الیہ کو اپنے سامنے موجود فرض کیا ہے مگر ایک خاص حد سے زیادہ یہ مکالماتی انداز تکلف اور تصنع میں بدل جاتا ہے۔ خط کی نچلی سطح میں یہ احساس ضرور موجود رہنا چاہیے کہ باہم جسمانی فاصلہ موجود ہے کیونکہ انسانی روح جس قدر قربت کی مشتاق ہے اسی قدر اس کو فرقت اور مسافت میں بھی خیال انگیز مگر ذرا الم آمیز لطف ملتا ہے۔ مکالمے کی غیر معتدل صورت سے جہاں ایک ڈرامائی حیرت کا لطف پیدا ہوتا ہے وہاں احساسِ دوئی کا فقدان لطف سے محروم بھی کر سکتا ہے۔ خط کی تخیلی فضا میں قدرے بُعد کا احساس ہونا چاہیے یعنی دل سے نزدیک ہونے کے باوجود دوری

باوجودیکہ دل سے تھا نزدیک　　غمِ دوری چلے ہیں ہم۔ لے کر

دل سے نزدیک پھر بھی دور، آنکھوں سے دور پھر بھی نزدیک، یہ خط کی اصل فضا ہے۔ اس میں حد سے متجاوز مکالمہ ہو تو تصنع کی فضا پیدا ہو جاتی ہے۔

میں نے گزشتہ سطور میں خط کو ملاقات کی ارفع صورت قرار دیا ہے —— مگر یہ یاد رہے کہ یہ ہے پھر بھی ملاقات۔ کوئی خط مکمل طور پر حسین نہیں بنتا جب تک اس میں ملاقات کی جملہ صفات اور اس کے جملہ اثرات موجود نہ ہوں ورنہ عین ممکن بلکہ یقینی ہے کہ خط نصف الملاقات تو کیا اضعف الملاقات کے درجے سے بھی گر جائے۔ اس سے بچنے کے لیے ضروری ہے کہ خط مکتوب نگار کی شخصیت کا آئینہ دار ہو۔ ایک اچھے خط کی خوبی یہ ہے کہ اس میں خط نگاری کی تصویر نظر آئے۔ جذباتِ انسانی کے اہم ترین ترجمان —— چشم و ابرو —— لفظوں کے پردے سے جھانکتے رہتے ہوں اور یہ نکتہ مکتوب نگاری۔ کے اسرار و رموز کے شناسا مرزا غالب کی نظر میں بھی تھا، تب ہی انھوں نے اپنے محبوب کو اپنے مکتوب کے ساتھ اپنی آنکھ کی تصویر بھی بھیجی تھی تاکہ مکتوب الیہ کاتبِ خط کی پوری شخصیت کا عکس اس آنکھ کے آئینے میں عملاً دیکھ سکے۔ مندرجہ ذیل شعر میں یہ حقیقت بڑے دل کش انداز میں بیان ہوئی ہے ؎

آنکھ کی تصویر سرنامے پہ کھینچی ہے کہ تا　　اس پہ کھل جائے کہ اس کو حسرتِ دیدار ہے

مگر یہ یاد رہے کہ آنکھ کی تصویر بھیج کر غالب نے قدرے اضطراب کا اظہار کیا ہے ورنہ دراصل کامیاب خط اس خارجی وسیلے کا ضرورت مند نہیں ہوتا۔ خط کے حروف و اشکال اور الفاظ و عبارات خود ہی کاتب کی شبیہ کی قائم مقامی کر سکتے ہیں۔ شاید اسی قسم کے کسی تاثر کے تحت کسی نے یہ شعر کہا ہوگا ؎

ہائے ری حسرتِ دیدار کہ اس جائے کو بھی　　لکھتے ہیں ہائے دو چشمی سے کتابت والے

ہر حسین خط کاتبِ خط کی پوری شخصیت کا ترجمان ہوتا ہے۔ تبھی تو وہ بے زبانی کے باوجود —— اور ظاہری انعکاسات سے بہت دور رہ کر بھی احسن الملاقات کا درجہ حاصل کر پاتا ہے ورنہ پہاڑ کی گونج کی طرح محض تحوت

اور سراسیمگی یا ابہام و اہمال کا پیکر بن کر بے اثر ہو جائے گا اور ملاقات کی جذباتی تاثیر پیدا کرنے سے قاصر رہے گا۔

اچھے خطوں کے سلسلے میں بڑی بنیادی چیز ان کی لطافت ہے۔ دنیا میں جتنے بھی بڑے خط نگار ہو گزرے ہیں (جن کے مکاتیب نے فنی حسن کا مرتبہ حاصل کیا ہے) ان کے خطوط کے مطالعہ و معائنہ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی دلکشی کا بہت بڑا سبب یہ ہے کہ ان میں ثقل اور بوجھ مطلقاً موجود نہیں ——— یہاں ثقل لفظی بھی مراد ہے مگر زیادہ زور معنی و مدعا کے ثقل پر ہے ——— خط کا مضمون کچھ بھی ہو غم و الم، تلخی و خوشی، شکوہ و شکایت، تمنائے وصل یا شکوۂ ہجر ——— یہاں تک کہ ضروریاتِ زندگی کے مادی پہلوؤں کی کاروباری بات بھی اچھے خط نگاروں کے یہاں کچھ ایسے لطیف انداز میں بیان ہوتی ہے کہ ایصالِ مدعا کے بعد ایک لطیف کیفیتِ زائد بھی خط میں پیدا ہو جاتی ہے۔ یہ کمال لہجے کا بھی ہے اور اندازِ تحریر کا بھی مگر اس میں شخصیت کے رچاؤ، مزاج کی پختگی اور اندازِ حیات کے رنگ، اور ریاضت کو بھی دخل ہے۔

اس لحاظ سے جوشِ خط کی لطافت کو سخت نقصان پہنچاتی ہے وہ ہے جذباتیت کا اظہار ——— اسی وجہ سے نوجوان خط نگاروں کے عاشقانہ خط فنی رتبہ حاصل نہیں کر پاتے۔ شبلی عاشق تھے یا نہ تھے مگر یہ تسلیم ہے کہ ان کے وہ مکتوب جو خطوطِ شبلی میں ہیں عاشقانہ خط ہیں اور قدرے جذباتی بھی ہیں مگر ان کے لہجے اور ان کی شخصیت کے سحر اور رس نے ان کے خطوں کو بڑا رسیلا بنا دیا ہے۔ سبب یہ ہے کہ شبلی توازن اور لطافت کے اصول سے بھی اچھی طرح باخبر ہیں۔ وہ غالب کی طرح ہجر میں وصل کے مزے لینے کی لذت سے بھی بہرہ مند ہیں۔ شبلی ان شدید جذباتی جھکولوں سے اکثر بچتے ہیں جن کے جھٹکے بعض اوقات توازن و لطافت کو زیر و زبر کر دیتے ہیں۔ اچھے عاشقانہ خط وہ ہوتے ہیں جن میں جذباتیت اور ہیجان کے جھٹکے نہ ہوں مگر یہ چیز ریاضت طلب ہے۔ جو لوگ طبعاً جذبات پرست ہیں وہ سخت ریاضت کے بغیر اس لطافت کو نہیں پا سکتے جو اچھی خط نگاری کی معراج ہے۔

کیٹس بہت بڑا شاعر تھا اس نے جو خط فینی براؤن کو لکھے تھے وہ شورش انگیز ہونے کے باوجود معیاری نہیں۔ کیٹس کے سوانح نگاروں نے ان خطوں کی تعریف بھی کی ہے مگر یہ تعریف تامل کے بعد ہی تسلیم کرنے کے قابل ہے۔ ان کے سوانح نگاروں کی طرف سے یہ تعریف دو وجہ سے ہے۔ ایک تو اس لیے کہ یہ کیٹس کے خط ہیں۔ دوسرے اس وجہ سے کہ کیٹس کی پُرشور جذباتی فطرت پر یہ خط بہت روشنی ڈالتے ہیں، اس کے سوانح اور اس کی نفسیات کو سمجھنے میں بہت مدد دیتے ہیں۔ اگر یہ صحیح ہے تو ان خطوں کی یہ تعریف ان کے فن کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ ان کے سوانحی افادے کے سبب سے ہے۔ اگر محض عاشقانہ فریاد ہی کسی خط کے عمدہ ہونے کی علامت ہے تو پھر ہر عاشق کا ہر خط ایک صحیفۂ فاخرہ بن سکنے کا مستحق ہو سکتا ہے یہی حال افسانوی خطوں کا ہے۔ بعض افسانوں کے خط واقعی معیاری ہوتے ہیں مگر افسانہ نگار نفسی کوائف کا غواص اور شناسا ہونے کے باوجود بھی افسانہ نگار ہی رہتا ہے اور کم از کم خط میں وہ نقال ہی رہتا ہے، اصل خط نگار تو نہیں بن جاتا۔ ایسے خطوں میں جذبات کی تمام مقامی کامیاب بھی ہو تب بھی سچی شخصی خط نگاری کا بدل نہیں بن سکتی۔ ایسی خط نگاری میں قدرے غیر قدرتی پن ضرور آ جاتا ہے۔ قاضی عبدالغفار کے "لیلیٰ کے خطوط" اپنی

رومانی اور جذباتی چاشنی کے باوجود اور سب کچھ ہو سکتے ہیں کامیاب خط نہیں ہو سکتے۔

خطوں کے متعلق پروفیسر رشید احمد صدیقی سے یہ قول منسوب کیا جاتا ہے کہ بہترین خط وہ ہوتے ہیں جو پھاڑ دیئے جاتے ہیں —— میں نہیں کہہ سکتا کہ سخن آشنا رشید نے پڑھ کر پھاڑ دینے کو کن وجوہ سے اہمیت دی ہے —— مگر اتنا جانتا ہوں کہ کسی حسین خط کو پھاڑ کر پھینک دینے کی حرکت یا چور کرتے ہیں یا بزدل —— جو خط پڑھ کر پھاڑ دیئے جاتے ہیں وہ شاید ہوتے ہی اس قابل ہیں کہ پڑھ کر (یا بعض اوقات بغیر پڑھے ہی) پھاڑ کر پھینک دیئے جائیں —— فن جس خط کو اعلیٰ قرار دیتا ہے وہ تہذیبِ نفس اور حسنِ کلام کا غیر معمولی آمیزہ ہوتا ہے۔ اس میں سلیقہ اور شائستگی، نفاستِ طبع اور لطافتِ قلم کا ایسا عمدہ امتزاج ہوتا ہے کہ کوئی بے درد ہی ان کو پھاڑنے کی جرأت کر سکے گا —— خط وہی پھاڑے جانے کے قابل ہوتے ہیں جن میں ہیجان وطغیانِ جذبات کا اظہار ہوا ہو۔ ان میں شوق کی بلند بانی یا بے احتیاطی کا جو تقاضا ہوگا وہ اپنی جگہ درست مگر شوق کے یہ شور انگیز انداز اعلیٰ خطوں کے معیار کو متزلزل کر دیتے ہیں۔ اسی سبب سے اکثر عاشقانہ مکاتیب ناکام رہتے ہیں اور ان میں ابدیت کا رنگ نکھرنے نہیں پاتا۔

مقصود یہ کہ محض عاشقانہ جذبات کے اظہار سے کوئی خط اعلیٰ خط نہیں بن سکتا —— عاشقانہ جذبات کے ساتھ ساتھ لطافت وتوازن کی بھی ضرورت ہے۔ عموماً یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ بعض بڑے بڑے ادیب خط نگاری میں ناکام رہے ہیں۔ اس کے بہت سے اسباب ہیں۔ ایک تو یہی کہ اکثر بڑے ادیب اپنے مخصوص فن میں اس درجہ منہمک رہتے ہیں کہ خط نگاری کے معاملے میں وہ کوتاہ قلم سے ہوتے ہیں۔ پھر خط نگاری کا میدان بہ ظاہر تنگ ہے۔ انھیں خط کے ادبی امکانات بھی کچھ زیادہ نظر نہیں آتے۔ ایک پرزہ کاغذ —— چند سطریں —— اور وہ بھی اصولاً کاروباری سی۔ غرض خط کی ہستی ان ادیبوں کو اتنی حقیر نظر آتی ہے کہ اس کو اپنی ریاضت واستعداد کا تختۂ مشق بنانے کی انھیں ترغیب ہی نہیں ہوتی۔

اس کے علاوہ خط کی کچھ اور مشکلات بھی ہیں۔ اوّل تو ایک عام خط اپنی ماہیت کے اعتبار سے ایجاز واختصار کا متقاضی ہوتا ہے۔ خط ایک مختصر صنعتِ تحریر ہے اور اس کا حسن اس کے اختصار میں نکھرتا ہے۔ لمبا خط لمبی غزل کی طرح بے کیف ہو جاتا ہے۔ خط نگاری میں طولِ کلام عیب ہی نہیں تضیعِ وقت بھی ہے۔ اس لحاظ سے اگرچہ مکتوب نگاری میں مشکلات کم ہیں مگر خط لکھنے کے لیے مناسب فرصت کی بہرحال ضرورت ہے اور غالب کی سی خط نگاری تو کم فرصت آدمی کر ہی نہیں سکتا اور کامیاب خط نگاری بھی کم فرصت آدمی سے کبھی دل نہیں لگاتی۔ پھر مزاج وطبیعت کا بھی سوال ہے، خواہ کسی کا خط دو سطروں پر مشتمل ہی کیوں نہ ہو، طبعی طور پر جو شخص خط نگاری کے لیے سازگار مزاج نہیں رکھتا یا خط کے شوق کو خط کے فن سے ہم آہنگ کرنے کے لیے وقت نہیں نکال سکتا اس کے خط لکھے ہوئے نہیں ہوتے، "گھسیٹے" ہوئے ہوتے ہیں۔ ان کو خط نہیں کہا جا سکتا۔ یہ کوئی نیب یا غالب ہی ہوگا جو خط کو کاروباری وسیلہ بھی بنائے گا۔ اسی کا خط بہایۂ دانش بھی بن سکے گا اور گلدستۂ مسرت بھی۔ غالب نے تو غزل کی طرح خط کو بھی ایک ادبی مشغلہ بنا لیا تھا —— اس کے خط انہی تقاضوں سے پیدا ہوئے تھے جن سے ان کی غزل پیدا ہوئی تھی۔ غالب نے اپنے

نظامِ ذوقی میں خط کو بھی وہی درجہ اور رتبہ دے رکھا تھا جو اس نے اپنی غزل کو دیا تھا۔ خط نویسی کا یہی شوق تھا جو خارجی محرکات سے آزاد ہو کر ان کے لیے ایک داخلی تجربہ سا بن گیا تھا! اور وہ کہہ اٹھتے تھے :

خط لکھیں گے گرچہ مطلب کچھ نہ ہو — ہم تو عاشق ہیں تمہارے نام کے

اور بعض اوقات تو یہ داخلی تجربہ ان کے یہاں بالکل یک طرفہ مشغلہ بن جاتا ہے، اگرچہ خامہ فرسائی کا ذوق ان سے کہے جاتا تھا کہ ہاں اور۔!

یہ جانتا ہوں کہ تو اور پاسخِ مکتوب — مگر ستم زدہ ہوں ذوقِ خامہ فرسا کا

خلاصہ کلام یہ کہ خط بڑا نازک فن ہے۔ یہ جگر گدازی بھی ہے اور آئینہ سازی بھی ——— یہ مختصر اور محدود بھی ہے اور وسیع و بے کراں بھی ——— یہ حد سے زیادہ شخصی بھی ہے مگر اس کے باوجود آفاقی اور اجتماعی بھی ہے اس میں دانش بھی ہے اور بینش بھی۔ بہ ظاہر کچھ بھی نہیں مگر اس کا ہر ورق بجائے خود ایک دفتر ہے معرفتِ کردگار اور معرفتِ انسان دونوں کا۔ یہ لکھنے والے کے لیے اگر محض عرضِ سخن بھی ہو تب بھی پڑھنے والے کے لیے گنجینۂ فن ہو سکتا ہے۔ غرض خط ایک جہانِ راز ہے جس کے راز اگر سربستہ رہیں تو سینوں کو گہرہائے معنی کے دفینے بنا دیں اور آشکار ہو جائیں تو جذبے کی ساری دنیا زعفران زار بن جائے۔

دنیا بھر کے مجموعہ ہائے خطوط کے مطالعے سے یہ ثابت ہوا ہے کہ وہی خط دیرپا اور مستقل ادبی اہمیت اختیار کر سکتے ہیں جن میں طبعِ انسانی کے بنیادی ذوق کی تشفی کے وسیع تر سامان موجود ہوتے ہیں۔ خط یوں تو دو چار باتوں کا نام ہے مگر چونکہ خط کا ہیولیٰ فن اور شخصیت دونوں سے مل کر تیار ہوتا ہے، لہٰذا مستقل شاہکار بننے کے لیے دانش و بینش کے جوہر کے علاوہ خط میں کچھ وہ چیز بھی ضروری ہے جس کو آدمیت کا رنگِ آشنائی کہا جا سکتا ہے تاکہ ہر مطالعہ کرنے والے کو یہ محسوس ہو کہ کسی خط میں کچھ ایسی باتیں بھی ہیں جن سے اس کی روح مانوس اور شناسا ہے۔ یہی وہ روحانی آشنائی ہے جو ہر اُونچے ادب کو زمان و مکان کی حدوں سے وسیع کرتی ہے۔ خط میں بھی یہی روحانی آشنائی مطلوب ہے۔ یہ وہی شے ہے جسے انگریزی خطوط کے ایک ایڈیٹر نے "Friendliness" سے تعبیر کیا ہے[1]۔ یہ رنگِ آشنائی دنیا کے بڑے خط نگاروں کے مکاتیب میں ہر جگہ موجود ہے۔

جیسا کہ پہلے بیان ہوا، خط اپنی بنیادی غرض و غایت کے اعتبار سے ایک کاروباری چیز ہے، یہ ایک مادی ذریعہ ہے نظامِ تمدن کا ——— مثلاً تار یا ٹیلیفون وغیرہ وغیرہ ——— مگر ذہنِ انسانی نے اس کو تہذیب و تکمیل کے اس درجے پر پہنچا دیا ہے کہ یہ ایک مستقل فن بھی بن گیا ہے بلکہ اپنے خاص احاطے سے بلند تر اور وسیع تر ہو کر اس کے بہترین حصوں نے بلند ترین ادب میں بھی مقام حاصل کر لیا ہے ——— چنانچہ ادب کی تاریخ میں اعلیٰ خط بھی ادبی شاہکاروں کے پہلو بہ پہلو رکھے ہیں ——— مگر اسلامی تہذیب و تمدن نے خط نگاری کو اس سے بھی زیادہ اہمیت دی ہے۔

---

[1] "The personal art" — Edited by Philip Wayne, VII

مسلمانوں نے خط کو شائستگی اور اعلیٰ تر زندگی کے زاویے سے دیکھا ہے۔ اسلامی تاریخ کے ہر دور میں یہ سمجھا جاتا ہے کہ جو شخص خط کے فن کا ماہر ہے وہ تہذیب کی روح کا حقیقی شناور بھی ہے۔ مسلمانوں کا یہ تصور بے مقصد نہ تھا۔ اس سے دراصل ان کی اجتماعی نفسیات کے بعض دلکش پہلوؤں کی نقاب کشائی ہوتی ہے۔ انہوں نے خط کے ادارے سے جو دلچسپی لی ہے وہ ان کے بعض بنیادی ذہنی رجحانات اور اساسی روحانی اقدار کی طرف رہنمائی کرتی ہے۔ مسلمانوں کو غیب اور غیب الغیب سے جو گہری دلچسپی رہی ہے وہ ظاہر ہے کیونکہ یومنون بالغیب کا ارشاد قرآنی ان کے لیے نادیدہ روابط کی استواری و محکمی کا ایک بڑا سرچشمہ تھا یعنی نہ دیکھنے کے باوجود انھیں ایک برتر ہستی کا یقین کامل تھا۔ ان کے اس روحانی اور جذباتی تعلق نے اسلامی فکریات کے اکثر شعبوں کو بیحد متاثر کیا اور اس سے ان کے یہاں بعض خاص افکار و نظریات کی بنیاد قائم ہوئی۔ وہ گویا اپنی تربیت اور ذہن کے اعتبار سے کسی غائب از نظر ہستی یا شخص سے روابط رکھنے کی داخلی صلاحیت کے مالک تھے اور خط و کتابت بھی ایک ایسا ہی عمل ہے چنانچہ مسلمانوں کے گزشتہ ادبیات میں خطوط و مکاتیب کے وسیع ذخیرے موجود ہیں اور ان کے یہاں ترسّل ایک عظیم علم کا درجہ رکھتا ہے جس کے اصول و قواعد پر بے شمار کتابیں لکھی گئی ہیں۔

اس موقع پر قدیم خط نگاری پر مفصل تبصرہ تو بے ضرورت ہے مگر چند اہم رسوم و شرائط کا تذکرہ بے محل نہ ہوگا۔ فن میں سب سے پہلے صورت کا سوال آتا ہے۔ پرانی خط نگاری میں صورت کے حسن و جمال پر بڑا اصرار کیا جاتا رہا ہے اس کے مختلف اجزا کی خوبصورتی، مناسبت اور دلکشی کے لیے خاص اہتمام کیے جاتے تھے۔ (سادہ اور رنگین دونوں قسم کے خطوں میں) سب سے پہلے سرنامے کی جستجو ہوتی تھی۔ عنوان کی مناسبت اور سرنامے کی موزونیت کا بڑا خیال کیا جاتا تھا۔ موجودہ زمانے کے بعض لوگ بعض اوقات پرانے طریقے کے سرناموں کا استخفاف کرتے ہیں۔ غالباً بے فکری اور بے خیالی میں لیکن اگر انصاف کی نظر سے دیکھا جائے تو مناسب سرنامے کی تلاش کوئی بُری بات نہیں۔ اس سے خط کا پہلا اثر بہت خوشگوار ہو جاتا ہے۔ خط نگاری کے اس اچھے اصول سے بے اعتنائی کا ایک بُرا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ جدید زمانے میں عام بلکہ بعض اوقات پڑھے لکھے لوگ بھی خط کے آداب ملحوظ نہیں رکھتے اور عموماً خطوں میں خوش ذوقی، فرقِ مراتب، ادب و احترام یا درجے اور رتبے کا لحاظ نہیں رکھا جاتا۔ سبب اس کا یہ ہے کہ اب لوگ اس تربیت سے محروم ہوتے جا رہے ہیں جو پرانے زمانے میں گفت گو اور مکاتیب کے لیے ضروری سمجھی جاتی تھی۔ بہرحال القاب، سرنامے اور خطاب کا سوال بڑا اہم سوال ہے۔ اگر اسی میں فرق ملحوظ نہ رہے تو جذبات و احساسات کے وہ گوناگوں اور لطیف و نازک رنگ کس طرح باقی رہ سکتے ہیں۔ جو کسی قاعدہ دان، مہذب اور شائستہ سوسائٹی میں لازماً خود بخود نکھر آتے ہیں اور سچ تو یہ ہے کہ چمنِ معاشرت کی بہار انہی رنگ برنگ پھولوں سے قائم ہے۔ یہ صحیح ہے کہ قدیم خط نگاری میں رفتہ رفتہ القاب کی یہ رسم تکلفاتِ لایعنی کے دائرے میں داخل ہو گئی تھی۔ مگر موجودہ بے رنگی اور فرقِ مراتب سے بے نیازی بعض اوقات کج خلقی اور درشتی تک جا پہنچتی ہے ــــ میرے نزدیک یہ چیز یا تو نتیجہ ہے تہذیبی مزاج کے بگاڑ کا یا استعداد اور لیاقت کی کمی کا ــــ صورت جو بھی ہو بے ربطی عنوان مکتوب نگار کی ذہنی ابتری

اور نفسی خلفشار کا ثبوت پیش کرتی ہے۔

غرض خط میں خاص اسالیب اور موزوں القاب و آداب اور تخاطب و کلام کی مختلف صورتوں کا لحاظ ہی خط کو برقی پیغام یا وائرلیس کی چیستانی گفتگو سے فائق تر اور ممتاز تر بناتا ہے۔ ان آداب و رسوم سے خط کے وقار اور حسن میں اضافہ ہوتا ہے بشرطیکہ ان میں سادگی اور خلوص کو برتا جائے۔ محض کاروباری سا انداز کج خلقی کے علاوہ خط کو اس کی سپرٹ سے بھی محروم کر دیتا ہے جو کاتبِ خط کے مدِ نظر ہوتی ہے۔

مشرقی خط نگار حسنِ صورت کے لیے کیا کیا کچھ اہتمام کیا کرتے تھے اس کی سرگذشت بہت طویل ہے۔ یہ سرگزشت دراصل تہذیب کے مختلف ادوار کے تمدنی مزاج کی تفصیل سے وابستہ ہے ــــ مجملاً ــــ خطوط کے مختلف ارتقائی ادوار میں عجیب عجیب تبدیلیاں رونما ہوتی نظر آتی ہیں اور یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ابتدا میں خط نگاری میں سادگی، ایجاز و اختصار، مدعا نگاری، خلوص، مناسبت اور موزونیت کے اوصاف کو خاص اہمیت دی جاتی تھی مگر تہذیب میں تکلف کا رنگ جتنا جتنا بڑھتا گیا اسی قدر خطوں میں بھی تکلف اور رنگینی کا عنصر زیادہ ہوتا گیا، طویل سرنامے، لمبے القاب و آداب، طرزِ تخاطب میں بناوٹ اور تصنع اور "دفتریت" کے انداز نمایاں ہوتے گئے ــــ جن کا خاتمہ اس اسلوب پر ہوا جس کو غالب نے "محمد شاہی روشوں" کا نام دیا ہے۔ یہ روش دراصل محمد شاہ کے زمانے تک محدود نہیں بلکہ اس کا سلسلہ عربی ادب کے "دورِ مصنوعیت" سے جا ملتا ہے جس سے فارسی انشائی ادب بھی بے حد متاثر ہوا۔ مصنوعیت کا ایک سبب "دفتریت" کا غلبہ تھا جس نے خط نگاری کو بُری طرح لوٹ اور مجروح کیا اور اس کو تکلف کے راستوں پر ڈال دیا ــــ گویا عام خط نگاری بھی ترسّل "دفتری انشا" کی غلام ہو کر رہ گئی ــــ خط ایک نجی، شخصی و کاروباری چیز نہ رہی بلکہ "مصنوع" نثر کی ایک شاخ بن گئی۔

ہندوستان کے فارسی ادب میں ترسّل کا اولین ممتاز ہدایت نامہ "اعجازِ خسروی" ہے یہ بھی سادگی سے زیادہ تکلف اور رنگینی ہی کی تائید کرتا ہے ــــ خسرو کلام میں دربہ شمولِ خط، نمکینی کو بڑی اہمیت دیتا ہے۔ اس میں لکھا ہے کہ نمکینی کا ذائقہ ترکوں کو خاص طور سے عطا ہوا ہے۔ مگر یہ نمکینی بھی ایک خاص مرحلے کے بعد صنائع بدائع کی رنگینیوں میں ڈوب جاتی ہے ــــ خسرو کے بعد فنِ انشا کے اکثر ماہرین اسی رنگینی سے متاثر رہے البتہ ابوالفضل نے خط نگاری کو ایک نئے انداز سے آشنا کیا جس کو رنگین نہیں کہا جا سکتا۔ یوں اس کو دقیق اور پیچیدہ ضرور کہا جا سکتا ہے اور ہر چند کہ اس کے نجی خطوط جو "انشائے ابوالفضل" کے دوسرے دفتر میں ہیں سرکاری و دفتری خطوں سے سہل تر ہیں مگر ان کے دقیق ہونے میں کوئی شک نہیں۔ ان میں نمایاں انفرادی رنگ پایا جاتا ہے لیکن ان میں بناوٹ بالکل موجود نہیں۔ وہ ابوالفضل کی عظیم شخصیت کے قلزم سے نکلے ہیں اور شخصی جزئیات و معاملات کا غالب عنصر ان میں پایا جاتا ہے۔ ان وجوہ سے ابوالفضل کے خط ادب العالیہ میں شمار کیے جاتے ہیں۔ فارسی میں اور بھی بڑے بڑے خط نگار ہو گزرے ہیں مگر یہ مضمون چونکہ اصلاً اردو خط نگاری سے متعلق ہے اس لئے اس میں فارسی خط نگاروں کے تفصیلی تذکرے یا تبصرے کی کوئی گنجائش نہیں ــــ سرسری طور پر البتہ اورنگ زیب عالمگیر اور چندر بھان برہمن کا تذکرہ

بے محل نہ ہوگا جن کا تعلق ہندوستان کے ادبائے فارسی سے ہے۔ ان دونوں مکتوب نگاروں کی خط نگاری کا امتیاز خاص یہ ہے کہ ان میں سادگی، سلاست اور مدعا نگاری کا عنصر بھی ہے۔ ان کے خطوں میں مکتوب نگار کی شخصیت کا انفرادی رنگ بھی پایا جاتا ہے۔ خصوصاً اورنگ زیب کے خطوط تو ادب میں بدیں وجہ خاص مقام رکھتے ہیں کہ ان میں مدعا نویسی کے باوجود ادبی شان اور بلاغت کا کمال پایا جاتا ہے۔ برہمن کے خطوں کی خوبی یہ ہے کہ تکلف اور رنگینی کے رواج عام کے باوجود اس کے خطوں میں سادگی اور مدعا نگاری کو مقدم رکھا گیا ہے۔ اس کے علاوہ اس کی انشاء میں معصوم اور نرم و ملائم اور تہذیب یافتہ لہجے کی چاشنی ہے —— خط کے فن پر اس کو خاص قدرت معلوم ہوتی ہے

(۲)

انیسویں صدی کے وسط میں جب فارسی کی کاروباری حیثیت کو زوال آیا اور اُردو نے اس کی جگہ لے لی تو اردو میں مراسلت کا رواج زیادہ ہو کر بڑھتا گیا اور اب عام خط و کتابت انگریزی کے علاوہ اردو میں بھی کی جاتی ہے۔ اُردو خط نگاری کا اولین دور فارسی انداز سے متاثر تھا —— وہی القاب و آداب، وہی سرنامے، وہی عنوان اور وہی اختتامیے، وہی رنگ انشا، وہی تکلف، وہی رنگینی۔ مگر انیسویں صدی کے ربع اول میں سادگی کا کچھ کچھ میلان پیدا ہوا۔ چنانچہ انشائے بے خبر سے ظاہر ہوتا ہے —— نئی طرز کی ایجاد کا سہرا صحیح معنوں میں غالب کے سر ہے۔ ۱۸۴۹ء کے لگ بھگ انہوں نے نئے انداز میں خط لکھ کر اردو میں نہ صرف مکتوب نگاری کی طرز نو نکالی بلکہ خود اردو نثر کو بھی ایک بدیع طرز نگارش سے آشنا کیا۔

مرزا غالب کے خطوط اردو خط نگاری کی تاریخ میں منفرد امتیازات کے حامل ہیں۔ ان میں مرزا کا رنگِ طبیعت بلکہ نجی اور پرائیویٹ زندگی کے انعکاسات بھی شعاع ریزی کرتے ہیں —— ان سے پہلے خطوں میں خلوت کی زندگی کے اشارات کبھی آتے بھی تھے تو چیستان اور معمے کی زبان میں آتے تھے —— اس کے باوجود ایسے خط شاید ہی محفوظ رکھے گئے ہوں گے جن میں کسی کی نجی زندگی کا کوئی ایسا پہلو آتا ہوگا جو قابلِ اخفا ہو۔ مرزا غالب نے اس رسم کو ترک کر کے اپنی زندگی ہی میں اپنے ایسے خطوط شائع کرائے اور ان میں دلچسپی لی جن میں کاروباری معاملات اور عام مطالب کے علاوہ ان کی زندگی کے ذاتی نجی حالات بھی ملتے ہیں، یہاں تک کہ ان کی مے نوشی اور عشق بازی کے تذکرے بھی آتے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ ان میں اس طرح کے اعترافاتِ گناہ نہیں پائے جاتے جس طرح مثلاً ہم مغرب کے بعض لوگوں کے خطوں میں دیکھتے ہیں، پھر بھی پردہ داریوں کے اس دور میں مراسلت کی یہ "بے پردگی" بھی بڑی حیرت انگیز ہے۔ غالب کے اکثر خطوط کاروباری معاملاتی تحریک سے زیادہ خط نگاری کے ذوق سے لکھے گئے ہیں —— ان کے خطوط میں ہمکلامی کی وہ بیکراں آرزو موجزن ہے جو کسی طور تسکین نہیں پاتی اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی فطرت کی پیاس جب شعر کی شراب سے بھی تشفی نہیں پاتی تو وہ نثر میں اپنی منزلِ شوق کو ڈھونڈنے نکلتے تھے۔ یہی تشنگیٔ ذوق کبھی کبھی انہیں بوستانِ خیال کی ورق گردانی پر مجبور کرتی تھی۔ وہ جب تنگنائے غزل سے اکتا جاتے ہیں تو دنیائے نثر کی سیاحت کر لیتے ہیں —— شعر کے مقابلے میں نثر میں جزئیات و تفصیلات کے تذکرے کی زیادہ گنجائش ہوتی ہے —— اور غالب کو

اپنی آرزومندیوں کے اظہار کے لیے تفصیل مطلوب تھی۔ غالب کے خط ان کے لیے رفیقِ تنہائی کی حیثیت رکھتے تھے، وہ انہی سے دل بہلاتے تھے۔

غالب کی شاعری میں خط کے متعلقات کے بارے میں بڑے مطلب خیز اشعار ملتے ہیں ان کا مطالعہ ان کی خطانگارانہ عادتوں پر سیر حاصل روشنی ڈالتا ہے ان سے ایک صاحبِ فن خطانگار کے فنی میلان اور نفسی کیفیتوں کے عجیب عجیب راز کھلتے ہیں اور ان مسرتوں کا بھی اندازہ ہوتا ہے جو اس عظیم خطانگار کو اپنے اس رفیق یعنی خط کی صد رنگ گویائیوں کے ذریعے حاصل ہوتی تھیں۔

غالب نے اردو خطانگاری میں جو نئے اصول پیدا کئے ہیں ان کے متعلق غالب شناسوں نے بہت کچھ لکھا ہے۔ غالب نے خود بھی اپنی خطانگاری پر تبصرے کئے ہیں — ان کی خطانگاری میں اہم بات شخصی تفصیلات کا جذباتی ذکر ہے۔ پھر وہ مکتوب الیہ کی تفریح و فرصت کا بھی خاص خیال رکھتے ہیں۔ انہوں نے لکھا ہے کہ میں نے مراسلے کو مکالمہ بنا دیا ہے اور ہجر میں وصال کے مزے لے رہا ہوں۔ ایک خاص زمانے کے بعد انہیں یہ شعور بھی ہو چلا تھا کہ لوگ ان کے خطوط میں دلچسپی لیتے ہیں مگر اس احساس کا ان کے خط کے بے تکلّف انداز پر کوئی خاص اثر نہیں پڑا۔ ان کے اندازِ خطانگاری نے کردارنگاری اور شخصیت نگاری کے لیے بڑے اچھے نمونے یادگار چھوڑے ہیں۔ چارلس لیمب کی طرح ان کے خطوں میں بھی مہر و محبت اور دوست داری کے خوشگوار تاثرات پائے جاتے ہیں۔ کہیں کہیں خود کلامی اور "خود انتقادی" بھی ہے ان اسباب سے ان کے خط ادب کا دریائے بیکراں بن جاتے ہیں۔



اس مضمون کے حصہ (۱) میں اچھے خط کے جو اوصاف بیان ہوئے ہیں غالب کے خطوں میں ان میں سے اکثر پائے جاتے ہیں۔ حصہ (۲) کو حصہ (۱) کی روشنی میں پڑھا جائے تو غالب کی خطانگاری کی صحیح قدر و قیمت سامنے آجائے گی۔

غالب کا ایک شعر

غالب کا مطالعہ ایک دلآویز مشغلہ ہے لیکن اس کے بعض اشعار بے حد مشکل ہیں خصوصاً طلبہ کے لیے اور شرحوں کا یہ حال ہے کہ تشریح کے بجائے مطلب کو اور الجھا دیتی ہیں۔ میں جس زمانے میں ادیب فاضل کی جماعت کو دیوانِ غالب پڑھایا کرتا تھا بہت سے اشعار نے سخت پریشان کیا۔ اس زمانے میں، میں کلاس میں جانے سے پہلے تشریح لکھ لیا کرتا تھا اسی شرح سے چند اشعار کے معنی لکھ رہا ہوں ۔

نقش فریادی ہے کس کی شوخیٔ تحریر کا کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

عودِ ہندی میں مرزا غالب نے خود اس کے جو معنی بیان کیے ہیں وہ یہ ہیں۔

"ہستی ملال و آزار کا سبب ہے اس لئے تصویر بھی زبانِ حال سے فریاد کرتی ہے کہ مجھ کو ہست کر کے کیوں رنج میں مبتلا کیا۔"

شعر میں مشکل الفاظ و تراکیب یہ ہیں :

نقش = تصویر۔ یہاں مراد ہے تصویرِ وجود، یعنی وجود۔

شوخیٔ تحریر ۔ لکھنے کا انوکھا، دلچسپ، حسین مگر ستم انگیز انداز، ستم انگیز اس لئے کہا ہے کہ وجود میں لا کر اپنے ہی جز کو کل سے علیحدہ کر کے اسے رنجِ ہستی اور رنجِ جدائی میں مبتلا کیا۔ لکھنے سے یہاں مراد ہے وجود بخشنا۔

کاغذی پیرہن : کہتے ہیں ایران میں کسی زمانے میں قاعدہ تھا کہ فریادی لوگ کاغذ کا لباس پہن کر بادشاہوں کے محل کی طرف بھاگ کر جاتے تھے یہ اس لئے کرتے تھے کہ پہچانے جائیں۔ کاغذی پیرہن پہننا، فریادی ہونا۔

مطلب یہ ہوا :

"ہر تصویرِ وجود جو فریادیوں کا سا لباس پہنے ہوئے ہے فریادی ہے اس بات کی کہ اس کا مصور (خالق) اسے کیوں وجود میں لایا (کیوں رنجِ ہستی میں مبتلا کیا)"

وجود سے شاکی ہونے کے دو سبب ہیں ایک تو یہ زندگی سراپا رنج و محنت ہے دوسرا سبب یہ کہ (صوفیوں کے خیال میں) وجود (جز) کل سے جدائی کا دوسرا نام ہے — اس کے پیچھے صوفیوں کا عقیدۂ وجود کام کر رہا ہے صوفی ہستی کو زمانۂ فراق قرار دیتے ہیں۔ زندگی کا سارا پیچ و تاب اس لئے ہے کہ وجود پھر اپنی اصل سے ملنے کا آرزومند ہے۔ انسان ازل میں کہاں تھا؟ اس کے کئی جواب ہیں۔ ایک یہ کہ خدا کا جز تھا اور اب اسے پھر اپنی اصل سے

ملنے کی تڑپ ہے ۔ مولانا رومی نے اپنی مثنوی کا آغاز ہی اس شعر سے کیا ہے ۔

بشنواز نے چوں حکایت می کند
وز جدائی ہا شکایت می کند

(ترجمہ) نے کی آواز یا فریاد تو سنو، کیا کہہ رہی ہے شاید اسے جدائی کا گلہ ہے، گلہ اس بات کا ہے کہ اسے نیستان سے کاٹ کر اپنی اصل سے جدا کر دیا گیا ہے ۔

بظاہر غالب کا شعر رومی کے شعر سے متاثر ہے ۔ رومی نے آواز کا ذکر کر کے بات بیان کی ہے ۔ غالب نے رنگ اور تصویر کے ذریعے مطلب ادا کیا ہے ۔ دونوں اپنی اپنی جگہ دل کش پیرائے ہیں ۔

رومی کے شعر میں خطاب کے ذریعے اثر پیدا کیا ہے (یعنی ذرا سنو تو) غالب کے شعر میں سوالیہ انداز ہے ۔ "نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا؟" "کس کی" ایک سوال ہے جس سے درد اور حیرت، تجاہلِ عارفانہ اور طنز کی کیفیت پیدا ہوتی ہے ۔ اس سے غالب کا شعر بھی بڑا پُرتاثیر ہو گیا ۔

نقش، پیکر، شوخیِ تحریر ۔ ان الفاظ سے شعر کی فضا میں رنگ کے بہت سے نقش ابھرے ہیں اور ایک فضا تیار ہوئی ہے ۔

کاغذی پیرہن سے بھی ایک خاص تاثر پیدا ہوتا ہے جو تعجب انگیز اور ڈرامائی ہے ۔

ان سب کیفیات کی وجہ سے غالب کا شعر نہایت پُرمعنی اور نہایت پُرلطف ہو گیا ہے ۔



شرحِ ناتمام

غالب کے اردو کلام کی بہت سی شرحیں لکھی گئی ہیں اور وہ سب اپنی جگہ ٹھیک ہیں مگر حقیقت یہ ہے کہ غالب کے مشکل اشعار ابھی تک حل نہیں ہوئے ــــ پھر ایسی شرح بھی کوئی نہیں جو عام طالب علم کے لیے لکھی گئی ہو۔ طباطبائی کی شرح بہت اچھی ہے لیکن تشریح کے دوران میں مطلب الجھ الجھ جاتا ہے۔ بیخود موہانی کی شرح اور بھی الجھی ہوئی ہے۔ حسرت موہانی نے بڑے اختصار سے کام لیا ہے۔ قاضی سعید الدین احمد نے مطالعہ اچھا کیا ہے لیکن عالموں کی تشفی نہیں ہوتی ــــ مہرؔ نے مشکل اشعار پر نوٹ لکھے ہیں۔ نظامی بدایونی نے یہ مشکل کام حواشی کی مدد سے انجام دیا ہے ــــ نواب جعفر علی اثرؔ نے مشکل اشعار کی تشریح کی ہے مگر اشکالات رفع نہیں ہوئے ــــ سہاؔ کی مطالب الغالب اچھی کتاب ہے۔ قابلِ فہم بھی ہے اور دلچسپ بھی لیکن اس میں غالب کی بلاغت کی چھان بین زیادہ ہے حقائقِ عالیہ سے کم اعتنا کیا ہے ــــ بجنوری نے محاسنِ کلامِ غالب میں حقائقِ عالیہ سے اعتنا کیا ہے۔ مگر پرواز بہت اُونچی ہے۔ اب لے دے کر وہ شرح رہ جاتی ہے جو غالب نے اپنے اشعار کی خود کی ہے کہ اسے بے عیب کہا جا سکتا ہے ؏

تصنیف را مصنف نیکو کند بیاں

میں کسی دوسرے مضمون میں لکھ چکا ہوں کہ مجھے لڑکپن ہی میں اشعارِ غالب کو سمجھنے کا شوق ہوا ــــ یہ سلسلہ جاری رہا تا آنکہ تدریسی ضرورتوں نے مجبور کیا اور مجھے دو غایتوں کے تحت غالب کا غائر مطالعہ کرنا پڑا۔ ایک غایت یہ ٹھہری کہ غالب کے ہر شعر کے معنی کے بارے میں تیقّن اور قطعیت پیدا کی جائے اور دوسری یہ کہ کوئی ایسا اسلوب اختیار کیا جائے جس کے ذریعے طلبہ مطلب کو اچھی طرح ذہن نشین کر سکیں۔

ان دو غایتوں کی خاطر، مجھے سب سے پہلے تمام موجود شرحوں پر نظر ڈالنی پڑی، پھر اپنے غور و فکر سے کوئی ایک مفہوم مرتب کیا ــــ پھر پڑھانے کا اسلوب ڈھونڈنا پڑا ــــ مجھے شاعری سے یوں بھی بے حد لگاؤ ہے لیکن شاعری کے استاد کی حیثیت سے مجھے یہ محسوس ہوا کہ مشکل الفاظ و تلمیحات و کنایات کی تشریح کے بعد سب سے موثر طریقہ (شاعری کی تدریس کا) یہ ہے کہ شعر کی تشریح دوسرے اشعار کی مدد سے کی جائے ــــ خواہ وہ اشعار غالب کے ہوں یا کسی اور کے! آئینے کے مقابل آئینہ رکھنے سے وہ کچھ جلوہ گر ہو جاتا ہے جو یوں نہیں ہو سکتا! لیکن ایسے طریقے کے لیے شاعری کے وسیع مطالعے کی ضرورت ہے۔ جب تک ہزاروں اشعار ازبر نہ ہوں یہ طریقہ کامیاب نہیں ہو سکتا۔

میں نے یہ طریقہ دیوانِ نظیری کی تدریس میں آزمایا تھا۔ اب میں نے دیوانِ غالب کے سلسلے میں پھر آزمایا

اور میرا خیال ہے کہ یہ تجربہ خاصا کامیاب رہا۔ اس سے نہ صرف غالب شناسی پیدا ہوئی بلکہ شعر کا ذوق بھی اُبھرا۔
میں کسی زمانے میں کہا کرتا تھا۔ عاشقانہ شاعری کا استاد اگر اپنی تدریس کے زور سے کسی کو شاعر یا عارف (حسن دوست)
نہیں بنا سکتا تو سمجھ لیجئے کہ اس کا درس بے اثر ہے۔

پھر ایسے دن بھی دیکھے کہ کلاس میں بیس بیس شاعر سر اُٹھاتے نظر آئے — اور ظاہر ہے کہ عارفوں کی تعداد بھی
اس سے کم نہ ہوتی ہوگی — یہ میں نے اس لئے کہا کہ اس کوچے کے اسرار اکثر مخفی ہی رہتے ہیں اگرچہ طور اطوار
سے اس کا حال کھل ہی جاتا ہے۔

میں کہہ یہ رہا تھا کہ غالب کی تدریس میں مَیں نے دو غایتوں کو مدِ نظر رکھا — اور اسلوب یہ اختیار کیا کہ جہاں
تک ممکن ہو شعر کی تشریح میں اشعار ہی سے مدد لی جائے۔

میں کئی سال ادیب فاضل کی جماعتوں کو اس طریق سے غالب کا درس دیتا رہا — پھر یہ ارادہ ہوا کہ جو کچھ نوٹوں
کی مدد سے کلاس میں کہتا ہوں اسے اگر قلم بند بھی کر لیا جائے تو مفید رہے گا۔ اس خیال سے میں نے لکھنا شروع کر بھی دیا
لیکن بولنے اور لکھنے میں بڑا فرق ہوتا ہے۔ لکھتے وقت ذمے داری کا احساس سامنے آکر کھڑا ہو جاتا ہے — اور قلم رک رک
کر چلتا ہے۔ چنانچہ چند روز تک تحریر کی کوشش جاری رہنے کے بعد ہمت جواب دے گئی۔ اور سلسلہ رک گیا۔ بہرحال اُس
زمانے کے کچھ نوٹ محفوظ تھے — میں نے چاہا دوسرے احباب کو بھی اس مائدۂ درو میں شریک کروں — بس یہی ہے
وہ شرحِ ناتمام — یا سعیِ ناتمام جس کا اشارہ عنوان میں موجود ہے۔ اب شرح ملاحظہ ہو:

شعر — نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا الخ

اس شعر کی شرح اس کتاب میں الگ درج ہے۔ ملاحظہ ہو عنوان: ایک شعر کی تشریح۔

شعر — کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ

اس شعر میں کاوکاو اور سخت جانی دو اہم تراکیب ہیں، کاو = کاویدن[1] مصدر سے = کھودنا۔ کاوکاو =

---

[1] فرہنگِ آنند راج: شرح

کاو بسکون واو ۔ ف ۔ بمعنی کاویدن و امر کاویدن است (ن)

کاوش ۔ بکسرِ ثالث ۔ ف) تفحص و جستجو کردن است برای یافتن چیزی بگونہ ای کہ بالای آن بگاہ اندیشہ درنیاید
چنانکہ چیزی پرانند و کسی گمان برند تا لای جامہ‌ہای او را ہم می بینند و اگر چیزی بہ زدی رفتہ باشد و آنرا در خانہ کسی سراغ
کنند تا زیر بوریا ہا و گوشہ و کنار ہا را ہم میکاوند و دامیر سند (از فرہنگِ داستانِ ترک تازانِ ہند)

کاوشِ دیدہ ۔ ف ۔ مختار شیخ العارفین سے کاوشِ دیدہ دل از سینۂ ما بیرون کرد — خانہ پرداز بود گریۂ مستانۂ ما (ب)

کاوشِ مژہ ۔ ف ۔ لفظ آمدہ است (ب)

کاوِکاو ۔ ف ۔ بمعنی تفحص و تجسس معروف و کاوش مصدر آن در اصل افادۂ معنی کند (باقی اگلے صفحہ پر)

مسلسل کاوش، سخت جانی[1] وہ چیز ہوتی ہے جو مصائب وتکالیف کے باوجود قائم اور ثابت رہتی ہے۔ ختم نہیں ہوتی اسے فنا نہیں کیا جاسکتا۔ مغلوب نہیں کیا جاسکتا۔ تسخیر نہیں کیا جاسکتا۔ نہ پوچھ = ناقابلِ بیاں ہے۔ شاعر کہتا ہے۔ تنہائی کی نہ کٹنے والی، نہ ختم ہونے والی گھڑیوں کی تکلیف ناقابلِ بیاں ہے۔ ان کا ایک ایک لمحہ کچھ ایسا ہے جیسے کوئی کسی پہاڑ کو آہستہ آہستہ کھود رہا ہو اور ظاہر ہے کہ سخت پہاڑ پھر بھی نہیں کٹتا۔ تنہائی کی گھڑیاں بھی کچھ ایسی ہی ہیں جن کا ایک ایک لمحہ تکلیف ہی سے کٹتا ہے اور پھر بھی نہیں کٹتا۔

ایسے میں شام سے صبح تک وقت گزارنا جوئے شیر لانے سے کم نہیں۔ یہ تلمیح (تاریخی اشارہ) ہے واقعۂ فرہاد کی طرف جس کے متعلق مشہور ہے کہ اس نے شیریں کی خاطر کوہِ بیستوں سے نہر کاٹی مگر پھر بھی مقصد حاصل نہ کرسکا آخر تیشے سے خود کو ہلاک کردیا۔

جوئے شیر لانا = محاورہ ہے۔ مشکل اور سخت کام انجام دینا۔ اس شعر میں ایک خوبی یہ ہے کہ شام (رات) کی بھیانک تاریکی کو سخت جان کالے پہاڑوں سے تشبیہ دی گئی ہے اور صبح کی سفیدی کو جوئے شیر سے مماثلت دی گئی ہے۔

خلاصہ: تنہائی کی سخت اور نہ ختم ہونے والی گھڑیوں کو جن کا ایک ایک لمحہ مشقت کے اعتبار سے

(بقیہ حاشیہ صفحہ گزشتہ) زمین وتراشیدن وجستن چیزی دفین ومخزون میکند۔ غزالی گفتہ ۔ عشق بہر سینہ کہ کاوش کند ۔: خون دل از دیدہ تراوش کند ۔ سر نیزہ در سینہ کاوش گرفت ۔: چشم زرہ خون تراوش گرفت (ن)

کاوکاو مژہ ۔ ف ۔ لفظ آمدہ است ۔ میرزا صائب " از کاو کاو آن مژہ ام بے خبر ہنوز گرفتہ خون من بزبان بشیر ہنوز (ب)

فرہنگِ آصفیہ

کاو (ف) اسم مونث ۔ کھدنی، کھدائی ۔ کاوش ۔ کوشش ۔ جستجو ۔ کریدنی ۔ خلش ۔

کاوکاو (ف) اسم مونث ۔ کوشش ۔ تجسس ۔ تفتیش ۔ تفحص ۔ زخم کو ناخن سے چھیلنا اور کھجانا ۔ کاوش ۔ خلش ۔

غالب — کاو کاوِ سخت جانی ہائے تنہائی نہ پوچھ — صبح کرنا شام کا لانا ہے جوئے شیر کا

میر — سب کھا گئی جگر ترے پلکوں کی کاو کاو — ہم سینہ خستہ لوگوں سے بس آنکھ مت لگاؤ

کاوش (ف) اسم مونث ۔ (۱) کھودنا، کھوج نکالنا، خلش، کریدنی (۲) تجسس، تفحص، تلاش، جستجو، تفتیش (۳) بیر رکھنا، دشمنی رکھنا، جلنا، حسد کرنا۔

[1] مرزا شوق — حاصل اتنا ہے اس کہانی سے — ہم رہے جیتے سخت جانی سے

مومن — خنجر تو نہ توڑ سخت جانی — پھر کس کو گلے لگائیں گے ہم

حسرت — سخت جانوں پہ اُٹھنے والی ہے — تیری تلوار کا خدا حافظ

پہاڑ کو کھودنے اور پتھروں کو کاٹنے سے کم نہیں گزارنے کی تکلیف اس حد تک ہے کہ بیان سے باہر ہے جو مشقت فرہاد کو جوئے شیر لانے میں اٹھانی پڑی تھی۔ مجھے ویسی ہی (یا شاید اس سے بھی زیادہ) زحمت اٹھانی پڑ رہی ہے۔

تنہائی —— اور شبِ ہجر کی تنہائی اور اس کی ناقابلِ عبور گھڑیاں ہماری شاعری کا عام مضمون ہے۔ غالب نے بھی اسی مضمون کو بیان کیا ہے —— لیکن شعر میں نہ پوچھ کے لفظ سے بڑے معنی پیدا کئے ہیں جس کے ذریعے قاری یا سامع کے تخیل کو بظاہر روک کر۔ حیرت اور وسعت کا تصور دلایا ہے۔ اگر نہ پوچھ کی جگہ کوئی اور لفظ ہوتا تو یہ بات پیدا نہ ہوتی۔ غالب کے اندازِ بیاں کا یہ اعجاز ہے کہ اس میں صحیح لفظ کے انتخاب سے وسیع مطالب ایک ہی نقطہ میں جذب ہو جاتے ہیں۔

غالب نے یہ لفظ ایک اور شعر میں بھی اسی بلاغت کے ساتھ استعمال کیا ہے ؎

پوچھ مت رسوائی اندازِ استغنائے حسن　　　ہاتھ مرہونِ حنا، رخسار رہنِ غازہ ہے

'پوچھ مت' کی نہی بظاہر نہی ہے مگر اس کے ذریعے ذہن کو سوچنے اور تخیل کو دور دور جانے کی ترغیب ہے۔ دوسرے شعرا نے بھی تنہائی کے نقشے کھینچے ہیں مگر تنہائی کی تکلیف کا یہ احساس نہیں دلا سکے مثلاً امیر مینائی کہتے ہیں ؎

کون ہوتا ہے شبِ ہجر مصیبت کا شریک　　　دیکھ لیتا تھا میں انجم کو تو انجم مجھ کو

اس شعر میں شکایت یہ ہے کہ شاعر کو کوئی رفیق میسر نہیں مگر پھر یہ بھی کہہ دیا ہے کہ ہاں ایک رفیق مگر ہے یعنی انجم، تو غور فرمایئے کہ شاعر کا سہارا کچھ تو ہے اس لئے شعر میں وہ تاثر پیدا نہیں ہوا جو مطلوب ہے۔ محمد علی جوہر نے کہا ہے ؎

تنہائی کے سب دن ہیں تنہائی کی سب راتیں　　　اب ہونے لگیں ان سے خلوت کی ملاقاتیں

یہ بھی عجیب تنہائی ہے کہ خلوت کی ملاقاتیں بھی میسر ہیں۔ پھر بھی تنہائی کا گلہ ہے۔ میر نے کہا ہے ؎

صد بیاباں برنگِ صوتِ جرس　　　مجھ پہ ہے بیکسی و تنہائی

اچھی حد تک شعر موثر ہے۔ مگر جو بات کاوکاو کی مسلسل مشقت میں اور پہاڑ کو کھودنے کے عمل میں ہے وہ جرس کی آواز میں نہیں۔ وہ تو بہر حال پھر بھی انبساط خیز صورت ہے بمقابلہ اس سخت صورتِ تنہائی کے جس کا ایک لمحہ صد مشقت بداماں ہے۔ جس کی اذیت اس حد تک ہے کہ بیان سے باہر ہے۔ فقط

جذبۂ بے اختیارِ شوق دیکھا چاہیئے　　　الخ

جذبۂ بے اختیار = ایسا جذبہ جو ضبط نہ کیا جا سکے۔ دم = باڑھ۔ یہاں دم سے مراد سانس بھی ہو سکتا ہے شاعر کہتا ہے:

محبوب کی تلوار سے شہید ہونے کی آرزو اتنی غالب ہے کہ اس کا اثر خود تلوار میں بھی سرایت کر گیا ہے۔ اور وہ بھی آپ سے باہر ہوئی جاتی ہے۔ ضبط کی سب حدوں کو توڑ تاڑ کر شہید کرنے کی آرزو اس کے سینے سے بے اختیار باہر

نکل آئی ہے۔ یا

میرا جذبۂ شوق اتنا بے اختیار ہے کہ اب ضبط کی حدوں سے باہر نکل گیا ہے۔ اور صاف ظاہر ہو چکا ہے جس طرح سینۂ شمشیر سے اس کی باڑھ باہر نکلی ہوئی ہوتی ہے۔ یا

میرے جذبۂ شوق سے تلوار پر بھی عاشقانہ کیفیت طاری ہو گئی ہے جسے وہ ضبط نہیں کر سکتی یا

میرا شوقِ شہادت اب اتنا زیادہ ہے کہ تلوار خود میری طرف کھنچی آتی ہے۔

شعر میں لفظ دم ذومعنی ہے اس کے دونوں معنی مراد لیے جا سکتے ہیں باڑھ بھی اور سانس بھی۔

اضافہ : محبوب کی طرف سے مراعات کی نظر تو سب کے لیے خوشگوار ہے مگر ہماری شاعری کا ایک عام مضمون یہ بھی ہے کہ سچے عشاق کے لیے محبوب کی جفا بھی کچھ کم خوشگوار نہیں ہوتی یہاں تک کہ اس کے ہاتھ سے قتل ہونا بھی عین مراد ہے۔ غالب کے یہاں یہ مضمون بار بار آتا ہے ایک شعر میں محبوب سے التجا کی ہے کہ ہم سے محبت نہیں نہ کیجئے، عداوت ہی کیجئے کیونکہ ہم آپ سے تعلق چاہتے ہیں یا آپ کی توجہ کے متمنی ہیں، برنگِ دوستی نہ سہی برنگِ دشمنی ہی سہی ؂

قطع کیجے نہ تعلق ہم سے — کچھ نہیں ہے تو عداوت ہی سہی

ایک اور شعر میں کہا ہے : آپ کو ہمیں قتل کرنا بھی گوارا نہیں پہلے عذر یہ تھا کہ آپ تلوار نہیں لاتے یا ہماری صداقت پر اس بنا پر شبہ ہے کہ ہم صادق ہوتے تو سر پر کفن باندھ کے آتے۔ لیجئے آج ہم کفن باندھ کے بھی حاضر ہیں اور تلوار بھی خود ہی لے آئے ہیں تاکہ آپ عذر نہ کر سکیں یا آپ کو تکلیف نہ ہو۔ اب فرمائیے کیا عذر ہے ؟

آج واں تیغ و کفن باندھے ہوئے جاتا ہوں میں — عذر میرے قتل کرنے میں وہ اب لائیں گے کیا

نہ مارا جان کر بے جرم، قاتل تیری گردن پر — رہا مانندِ خونِ بے گنہ حق آشنائی کا

ایسے اشعار پر تکلف اور عدمِ خلوص کا اعتراض کیا گیا ہے یعنی یہ کہ ان میں سچائی نہیں۔ کیونکہ محبوب کی طرف سے التفات پر خوش ہونا اور اس کی آرزو رکھنا تو عین فطرتِ انسانی ہے مگر یہ کہ محبوب کی جفا سے بھی اتنی ہی خوشی ہو یہ خلافِ فطرت ہے۔

بظاہر یہ خیال غلط بھی نہیں مگر جب ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ہماری شاعری نے بلکہ ہر شاعری نے مبالغے کی اجازت دے رکھی ہے اور اس میں شبہ نہیں کہ مبالغہ بعض افراطی کیفیتوں کی ترجمانی کا واحد وسیلہ ہے تو یہ ماننا پڑے گا کہ ظاہری عدمِ خلوص کے باوجود اس قسم کے اشعار میں نفسیاتی سچائیاں پائی جاتی ہیں۔

ایک سچائی تو یہ ہے کہ جذبۂ عشق کا غلبہ ہو تو ناگوار شے بھی اچھی لگتی ہے —— دوسری سچائی یہ ہے کہ بے تعلقی سے بڑا عذاب عام تعلقات کی دنیا میں کوئی نہیں۔ جن لوگوں سے مراسم ہو جاتے ہیں ان سے تعلق کی مخاصمانہ صورت بھی بہرحال رنگے از تعلق ہے۔ مگر دل سردی کی وہ کیفیت کبھی خوش آئند نہیں ہو سکتی کہ آدمی ذکر کے بھی قابل نہ رہے۔

بات تو فقط اتنی ہی ہے کہ محبوب کی وفا نہیں نہ سہی جفا بھی ہو تو ہمیں عزیز ہے ۔ کیونکہ آدمی جس سے دل لگاتا ہے اس کی ہر ادا بھلی لگتی ہے اس سے آگے شعرا جس طرح مضمون کو ادا کرتے ہیں وہ جذبے کی شدت کے اظہار کے لیے کرتے ہیں اور اس کے لیے مبالغے کا استعمال کرتے ہیں۔

بعض عزیزوں کو یہ خلجان ہے کہ ہماری شاعری میں محبوب کو ہر حال ستمگر اور جفا پیشہ کیوں ظاہر کیا جاتا ہے جبکہ یہ معلوم ہے کہ سب محبوب ایسے نہیں ہوتے خصوصاً جبکہ یہ بھی معلوم ہے کہ محبوب اس زمانے میں، معاشرتی پابندیوں میں مقید تھے لہٰذا اس سے اتنا سخت گلہ نامناسب ہے۔

اس کی حقیقت یہ ہے کہ ایسے مضمون دو تین وجہ سے باندھے جاتے ہیں ایک تو اس لئے کہ ہماری معاشرت میں پردہ داری کے باعث عشق کا معاملہ ناکام تجربے کا درجہ رکھتا تھا اور اس کا ناکام ہونا قرینِ قیاس ہوتا تھا پھر ہماری شاعری میں عشق اور ناکامی ۔ لہٰذا طلبِ دوام کا تصور بنیادی ہے ۔ عشق میں کامیابی عشق کی موت ہے ۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ عشق میں بے صبری و بے قراری اور گلہ و بدگمانی بھی لازم ہے اس وجہ سے محبوب کی معمولی بے التفاتی سے بھی شکایت کا پیدا ہو جانا ممکن ہے، لہٰذا بنیادی طور پر عشاق کا یہ رویہ غیر فطری نہیں۔

شعر :- آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے الخ

شرح :- آگہی = عقل، قوتِ ادراک، قوتِ فہم ۔ دامِ شنیدن بچھانا = سن کر سمجھنے کی کوشش کرنا۔

عنقا ایک فرضی پرندہ ہے جس کے بارے میں یہ خیال ہے کہ وہ ہے مگر کہیں ملتا نہیں۔

مدعا = مطلب ۔ عنقا ہے = گم ۔ عالمِ تقریر = خیالات، بیان، کلام۔

مطلب یہ کہ عقل میری باتوں کو (میرے کلام کو، میرے خیالات کو) سمجھنے کی کتنی بھی کوشش کرے ان تک، ان کی حقیقت تک پہنچنا دشوار ہے ۔ وجہ شاید یہ کہ میرے خیالات اتنے بلند ہیں کہ ان تک عقل و فہم کی بھی رسائی نہیں ۔ اس میں یہ اشارہ ظاہر ہے کہ عشق کے اسرار اور وجدان کے رموز عقلِ انسانی کی دسترس سے باہر ہیں۔

یہ معنی اس صورت میں ہوں گے جب غالب کے اس شعر کو ان کے انداز کے اشعار کی روشنی میں پڑھا جائے۔ یہ مسلم ہے کہ غالب کے یہاں شاعرانہ تعلّی ایک ذہنی رویہ ہے ۔ یعنی انہیں اپنے کمال کا بے حد احساس تھا ایک شعر دیکھیے ؎

میں عدم سے بھی پرے ہوں ورنہ غافل بارہا ——— میری آہِ آتشیں سے بالِ عنقا جل گیا

زیرِ تشریح شعر میں بھی اسی قسم کا رویہ ظاہر ہوا ہے ۔

بعض شارحین نے یہ خیال ظاہر کیا ہے کہ اس شعر میں غالب اپنے زمانے کے معترضوں کے ایک الزام کا جواب انہی کی دلیل کی بنیاد پر دے رہے ہیں ۔ اعتراض یہ تھا کہ غالب کے اشعار ناقابلِ فہم ہیں چنانچہ غالب کو ایک اور شعر میں یہ کہنا پڑا ؎

گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی

"گویم مشکل وگرنہ گویم مشکل" ۔ بھی اسی سلسلے کی کڑی ہے تو غالب یہ کہتے ہیں ۔ بے شک میرے اشعار

ناقابل فہم ہیں مگر یہ اس لئے کہ عام عقل کی دسترس سے بلند ہیں ۔ جب صورت یہ ہے کہ اے معاصرین کم علم! اگر تم ان مطالب کو نہ سمجھ سکو تو جائے تعجب نہیں ۔ انھیں جب عقل ہی نہیں سمجھ سکتی تو تم بے عقل کیا سمجھو گے؟ میرے مدعا اور معانی کو سمجھنا اس قدر مشکل ہے جس قدر عنقا کو دام میں لانا ۔

شعر ؎ بسکہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیر پا الخ

شرح : بسکہ (= از بسکہ) لفظی معنی بوجہ کثرت اس بات کے ۔ چونکہ یہ حقیقت مسلمہ ہے ، یہ دلیل ہے وغیرہ

آتش زیر پا ہونا = بیقرار ہونا ۔

موئے آتش دیدہ = تاؤ دیکھا ہوا بال جو تپنے سے سکڑ کر حلقے کی شکل اختیار کر لیتا ہے ۔

غالب کہتا ہے : (مجھے جنون کی بیقراری کی وجہ سے اس خیال سے زنجیر پہنا دی گئی ہے کہ شاید اس قید و بند کی وجہ سے میری بیقراری رک جائے گی لیکن ہوا یہ کہ اس کا بھی کچھ فائدہ نہ ہوا) اسیری میں بھی اس قدر آتش زیر پا (بیقرار) ہوں کہ میری تڑپ اور پیچ و تاب کی گرمی سے میری زنجیر کے حلقے نرم ہو کر ایسے ہو گئے جیسے تاؤ دیکھا بال حلقہ بنا لیتا ہے ۔ مطلب یہ کہ زنجیر بھی کمزور ذریعہ ثابت ہوئی بیکار و بے اثر نکلی ۔

شاعر کہنا یہ چاہتا ہے کہ جنون و وحشت لاعلاج چیز ہے ۔ کسی دوا کسی تدبیر سے جنونِ عشق کا مداوا ممکن نہیں ؎

مریضِ عشق پر رحمت خدا کی — مرض بڑھتا گیا جوں جوں دوا کی

واضح ہو کہ یہ ہماری شاعری کا عام مضمون ہے ۔ میر تقی بھی فرما گئے ہیں ؎

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی — اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

غالب نے خود بھی کہا ہے ؎

گو کیا ناصح نے ہم کو قید اچھا یوں سہی — یہ جنونِ عشق کے انداز چھٹ جائیں گے کیا

عشق کا علاج تو خود عشق ہے ۔ کسی عرب شاعر نے کیا خوب کہا ہے :

تداویتُ لیلیٰ بلیلیٰ عن الھویٰ — کما یتداوی شارب الخمر بالخمر

(میں نے لیلیٰ کی محبت کا علاج لیلیٰ کی محبت ہی سے کیا ۔ جیسے شراب کے خمار کا علاج اہل شراب ، شراب ہی سے کیا کرتے ہیں)

شعر میں مضمون کی بنیاد آتش زیر پا کے محاورے پر رکھی ہے پہلے اس کے مجازی معنی کو مدنظر رکھا ہے پھر اس کے لفظی معنوں سے دوسرے مصرعے کا مضمون پیدا کیا ہے ۔ ایک ہی پیرائے سے معنی کی دو سطحیں نکل آئی ہیں ۔ شعر میں تصویر بھی ہے ۔ اپنی بیقراری کی تصویر محاورے کی مدد سے بنائی ہے مگر زنجیر کی کمزوری کا نقشہ ایک دوسری محسوس تصویر سے کھینچا ہے ۔

شعر ؎ عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا الخ

شرح : ۔ عشق میں ایک لذت ہوتی ہے ۔ یہی وجہ ہے کہ سخت مصائب میں بھی سچا عاشق عشق کو

نہیں چھوڑ سکتا گویا اسے دردِ عشق اور مرضِ عشق میں ایک مزا ملتا ہے۔
عاشق اس درد کو نہ صرف بخوشی برداشت کرتا ہے بلکہ یہ درد جتنا بڑھتا جاتا ہے اتنا ہی پُرلطف ہے۔
غرض یہ کہ عشق کی زندگی میں عجیب چہل پہل، عجب لذت ہے اور یہ ہنگامہ اب جان کے ساتھ ہے۔ یہ
خود درد بھی ہے اور دوا بھی۔

شعر ؎ کہتے ہو نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا الخ

شرح: بعض اوقات عشق میں ایسے لمحے بھی آتے ہیں جب محبوب عاشق پر مہربان ہوتا ہے اس حالت
میں چھیڑ چھاڑ بھی ہوتی ہے اور وہ بڑی پُرلطف ہوتی ہے۔ ایسی ہی ایک کیفیت اس شعر میں بیان ہوئی ہے۔
عاشق اکثر کہا کرتے ہیں کہ ہمارا دل کھو گیا ہے یہ بات محبوب تک بھی پہنچ جاتی ہے محبوب بوقت ملاقات،
عاشق کو چھیڑنے کے لیے کہتا ہے، ہاں صاحب، آپ کا دل کھو گیا ہے کیا؟ اگر واقعی کھو گیا ہے اور ہمیں کہیں مل گیا تو
ہم آپ کو لوٹا کر نہ دیں گے، عاشق کہتا ہے۔ خوب، ہم بات پا گئے۔ آپ نے آخر اقرار کر ہی لیا کہ ہمارا دل آپ ہی کے
پاس ہے عاشق کو اس سے بھی راحت ملتی ہے کہ محبوب دلبر ہونے کا اقرار کرتا ہے۔

محبوب ہماری شاعری میں دلبر بھی کہلاتے ہیں اور دلستاں بھی، غالب کا ایک شعر ہے ؎

رہزنی ہے کہ دل ستانی ہے لے کے دل دلستاں روانہ ہوا

شعر کا اندازِ بیاں موثر ہے اس میں حسنِ کلام بھی ہے اور شوخی بھی۔ اظہارِ حقیقت بھی اور نفسیات اور
معاملہ محبت بھی۔

شعر ؎ دوست دار دشمن ہے اعتمادِ دل معلوم الخ

شرح: دوست دار = ہم درد
دشمن = ظاہری معنی رقیب لیکن شعر کا انداز یہ کہتا ہے کہ یہاں پیار سے محبوب کو دشمن کہا گیا ہو۔
اعتماد --- معلوم = یعنی اب اعتماد نہیں رہا۔

مطلب: مجھے اب اپنے دل پر بھی اعتماد کہاں؟ کچھ ایسا لگتا ہے کہ وہ بھی دشمن (یہاں محبوب) ہی کا خیر خواہ
ہے کیونکہ اب اس کے نالے اور آہیں بھی بے تاثیر ہیں۔ میرا دل میرے بجائے محبوب کی خاطرداری نہ کرنے لگا ہو۔ آہوں
اور نالوں میں تاثیر سوزِ دل کی وجہ سے ہوا کرتی ہے لیکن جب دل ہی ساتھ چھوڑ دے تو تاثیر پھر کہاں؟ — شاعر
کہتا ہے میرا دل محبوب کا خیر خواہ ہو گیا ہے اور کوئی بات ایسی نہیں کرتا جس سے اسے بے قراری ہو۔ نالہ و فریاد اگر
پُرتاثیر ہو تو محبوب کے بے قرار ہونے کا اندیشہ ہوتا ہے اس لیے نالہ ہائے دل اثر و تاثیر سے یکسر خالی ہیں۔ میرا دل
اب محبوب کی خاطرداری کرنے لگ گیا ہے۔ مجھے اس پر بھی اعتماد نہیں رہا — اگر دشمن سے مراد رقیب لیں تو بھی
مطلب نکل آتا ہے۔

حسرت موہانی کا شعر ہے ؎

پہلے غم یہ تھا کہ نالوں میں نہیں ہے تاثیر — وہ جو مضطر ہیں تو اب رنج اثر ہے در پیش

ایک اور شعر ہے ؎

مجھ کو اے آہ تری بے اثری نے مارا — ہائے اے دوست تری بے جگری نے مارا

شعر ؎ — غنچہ پھر لگا کھلنے آج ہم نے اپنا دل الخ

شرح: غنچہ کھلنا = نئی اور عجیب بات ظہور میں آنا (اس شعر میں آمد بہار بھی مراد ہو سکتی ہے)

مطلب ۔ کہا جاتا ہے کہ آمد بہار پر عشاق پر جنون کی کیفیت طاری ہوتی ہے اس کے زیر اثر وحشت زیادہ ہونے لگتی ہے دل پر پھر ایک ہولناک (دگو پُرلطف) فضا محیط ہونے لگتی ہے میر کا شعر ہے ؎

دھوم ہے پھر بہار آنے کی — کچھ کرو فکر اس دوانے کی

امیر مینائی کا شعر ہے ؎

اب کی بہار سے مجھے آتی ہے بوئے خوں — آیا ہے لالہ بھیس بدل کر شہید کا

میر نے کہا ہے ؎

اب کے جنوں میں فاصلہ شاید نہ کچھ رہے — دامن کے چاک اور گریباں کے چاک میں

فانی نے کہا ہے ؎

خون کے چھینٹوں سے کچھ پھولوں کے خاکے ہی سہی — موسم گل آگیا زنداں میں، بیٹھے کیا کریں

غرض یہ کہ آمد بہار آمد جنوں کی علامت ہے اور اس میں ہم پر وہ کچھ گزرنے والا ہے جو لازمۂ جنون ہے۔ یہ مطلب بھی ہو سکتا ہے کہ عاشق کو پتہ چلا ہے کہ محبوب ادھر سے گزرنے والا ہے اور یہ تو معلوم ہے کہ جب گزرے گا بانداز تغافل گزرے گا جس سے عاشق کی حسرتوں کا خون ہوگا۔ اس کی آرزوئیں پامال ہوں گی اور ایکبار پھر دل کے جانے اور دل کے خون ہونے کا تجربہ ہوگا — چنانچہ کہتا ہے ۔ غنچہ پھر کھلنے لگا ہے ۔ (نئی غیر معمولی باتیں ظہور میں آنے والی ہیں) دل پر پھر قیامت گزرنے والی ہے ۔ دل کے لٹنے اور کھو جانے کی صورت پھر پیدا ہونے والی ہے ۔ اور آرزوؤں کے خون ہونے کا دن پھر آنے والا ہے خدا خیر کرے ع — پھر وہ سوئے چمن آتا ہے خدا خیر کرے

غالب کا یہ شعر بڑی کیفیات کا حامل ہے میری شرح ان کے بیان سے قاصر ہے اس شعر میں ایک طرف ہول وہراس کی کیفیت ہے دوسری طرف آرزو اور نشاط و مدہوشی کی فضا ہے ۔ ان دونوں کیفیات کے اجتماع نے عجب فضا پیدا کر دکھی ہے ۔ محبوب کے آنے یا سامنے سے گزرنے کا تجربہ معاملات محبت کا عجیب ترین واقعہ ہے جس پر ہمارے شعرا نے طرح طرح اظہار خیال کیا، غالب کا ایک شعر ہے ؎

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا
بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

اس ضمن میں محبوب کا محض گزرنا بھی کچھ کم قیامت خیز نہیں ؎

دیکھو تو دلفریبیٔ اندازِ نقشِ پا   موجِ خرامِ یار عجب گل کتر گئی

غالب کے زیرِ تشریح شعر میں آمدِ محبوب کے موقعہ پر ہونے والے جملہ معاملات و تجربات کے اشارے موجود ہیں، غنچہ پھر لگا کھلنے میں یہ اشارا بھی نظر آتا ہے کہ محبوب آنے والا ہے اور اس کے ہمراہ رقیب بھی ہیں - آمدِ بہار کو آمدِ محبوب سے متعلق کرنے سے شعر میں زیادہ وسعت پیدا ہو جاتی ہے -



انتخابِ اشعارِ غالب یا کاروبارِ رسوائی !

غالب نے کہا تھا۔

شعروں کے انتخاب نے رسوا کیا مجھے

مگر یہ رسوائی کیوں ؟ آخر شعروں میں کیا پڑا ہے کہ ان کے انتخاب سے کوئی رسوا ہو۔ ا غور کیجئے تو ساری زندگی ہی ہنگامۂ رسوائی ہے اور بقول فیضی زمانہ ہر دور میں ایسے ہنگامے اٹھاتا رہتا ہے۔

فیضی احسنت ازیں عشق کہ دوراں امروز گرم وارد ز تو ہنگامۂ رسوائی را

رسوائی کا مسئلہ شعروں کے انتخاب تک یوں پہنچتا ہے کہ انتخاب کردہ اشعار سے حالِ دل کا پتہ چلتا ہے اور ہر انسان کی زندگی میں کچھ باتیں ایسی بھی ہوتی ہیں جنہیں وہ مخفی رکھنا ہی پسند کرتا ہے اور نہیں چاہتا کہ کسی پر ظاہر ہوں۔ خیر، رسوائی کی بات تو الگ ہے مگر شعر کا انتخاب کسی شخص کی جذباتی و ذوقی حالت یا ان حالات و افکار کا اشاریہ ہوتا ہے جن میں کوئی شخص مبتلا ہوتا ہے۔ اس وجہ سے شعر کا انتخاب بڑی حد تک انفرادی مسئلہ بن جاتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ جب کوئی شخص انتخاب کرنے لگتا ہے تو اکثر صورتوں میں اس کے پسندیدہ اشعار اوروں سے مختلف ہوتے ہیں۔

مجھے ایک تقریب کے سلسلے میں حکم ہوا کہ غالب کے پانچ نمائندہ شعر منتخب کروں۔ ایعنی دریا کو کوزے میں بند کر کے دکھاؤں ! مطالبہ سخت اور جان عزیز، اس لئے دل کھول کے دریا کو بھی ساحل باندھنے کی جسارت کی۔ پھر بھی نتیجہ کچھ نہ نکلا۔

مشکل یہ تھی کہ غالب پورا آدمی تھا بلکہ پورے سے بھی کچھ زیادہ۔ بہت سوچا۔ اس کے کلام کا کون سا حصہ اس کی پوری نمائندگی کرے گا۔ اس کے بیدلی اشعار پڑھوں یا اس کی پارسی کے "نقش ہائے رنگ رنگ" ابھاروں۔ غرض بڑی مشکل پیش آئی۔ سب سے پہلے "حسنِ خرامِ یار" سے متعلق اشعار سامنے آئے۔ خصوصاً یہ شعر:

دیکھو تو دلفریبیٔ اندازِ نقشِ پا موجِ خرامِ یار عجب گل کتر گئی

شعر واقعی اچھا ہے مگر اندیشہ یہ ہوا کہ زمانہ بائیسکل اور سکوٹر کا ہے۔ اس لئے دلفریبیٔ اندازِ نقشِ پا کو آج کون سمجھے گا۔ پھر توجہ اس شعر کی طرف گئی ؎

بجلی اک کوندگئی آنکھوں کے آگے تو کیا بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

اس پر قامت اور زلف کے کئی شعر سامنے آگئے اور اندیشہ یہ ہوا کہ جس کوزے میں پانچ شعر بند کرنے کا

حکم ہوا ہے کہیں کثرتِ اشعار کی وجہ سے بیچ نہ جائے۔ بہر حال معاملہ پسند کا تھا اور ظاہر ہے کہ پسندیدگی کا دائرہ پانچ شعروں کی حد میں نہیں کھینچا جا سکتا۔ اس لیے رائے ہوئی کہ غالب کے طنز والے اشعار پیش کئے جائیں چنانچہ یہ شعر سامنے آیا ہے

آئینہ دیکھ اپنا سا منہ لے کے رہ گئے　　　صاحب کو دل نہ دینے پہ کتنا غرور تھا

پھر مندرجہ ذیل شعر کی شوخی نے دامنِ دل کو کھینچا ہے

کہتے ہیں نہ دیں گے ہم دل اگر پڑا پایا　　　دل کہاں کہ گم کیجے ہم نے مدعا پایا

تخیل کے زور سے مضمون پیدا کرنے کا طریقہ پرانا ہے مگر اس معاملے میں غالب بھی کسی سے پیچھے نہیں۔

عرض کیجے جوہرِ اندیشہ کی گرمی کہاں　　　کچھ خیال آیا تھا وحشت کا کہ صحرا جل گیا

مگر ان شعروں پر کیا موقوف ہے، زندگی میں مختلف موقعوں پر غالب کے بیسیوں دوسرے اشعار بھی وردِ زبان رہے ہیں — اور دل و دماغ پر چھاتے رہے لیکن کیا ان سب شعروں کو اچھے اشعار کی صف میں رکھا جا سکتا ہے؟ اس کے جواب میں ہاں اور نہیں دونوں قسم کی آوازیں اٹھیں گی۔

اس لیے یہ فیصلہ کرنا لازم ہو گیا کہ دوسروں کے لیے انتخاب کرتے وقت کن معانی یا کن خصائص کو مدِ نظر رکھنا چاہیے۔ یوں تو غالب کے کلام میں ذوقی راحت کی کئی صورتیں موجود ہیں۔ معاملاتِ محبت، تصویرِ حسن، ناز و ادا کے خفی اور جلی روپ، حقائق و بصائر، طرزِ ادا کے اعجاز، شوخیٔ بیاں کے کرشمے اور صنعت گری اور تحمل کی شان — یہ سب باتیں جا بجا جلوہ ریز ہیں۔ مگر غالب کے دوامی اہمیت رکھنے والے اشعار کون سے ہیں، اس کا فیصلہ کرنے کے لیے کسی بنیادی ذوقی عقلی اصول کی ضرورت ہے۔

کوئی شعر انفرادی سطح پر انفرادی حوالے کی وجہ سے اچھا لگتا ہے۔ انفرادی حوالے سے مراد یہ ہے کہ شعر کا مضمون قاری کی کسی نفسی حالت کی ترجمانی کر رہا ہوتا ہے مگر ضروری نہیں کہ وہ شعر دوسرے لوگوں کی بھی ترجمانی کر رہا ہو۔ اس لحاظ سے مطلق طور پر اچھے اشعار وہ ہوں گے جو تقریباً سبھی یا اکثر انسانوں کے لیے جذباتی حوالہ بن سکیں یا پھر ایسے اشعار جو زندگی سے نباہ کرنے میں ممد ثابت ہوں جن اشعار سے سبھی انسانوں کو ذہنی رہنمائی ملتی ہو انھیں یقیناً اچھے شعروں کا رتبہ ملنا چاہیے۔

زندگی ایک واقعہ ہے مگر ایک فریضہ اور مہم بھی تو ہے اور مہم بھی ایسی کہ اس میں کامیاب ہونا مشکل کام ہے اور شرافتوں کو قائم رکھ کر کامیاب ہونا تو اس سے بھی مشکل ہے۔

اس مہم کے سلسلے میں غالب کا کلام ہماری اچھی رہنمائی کرتا ہے۔ غالب کے نزدیک اس حقیقت کو ذہن نشین کرنا بے حد ضروری ہے کہ زندگی میں غم ہوا کرتے ہیں۔

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں　　　موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

اس حقیقت کے علم کے بعد یہ بھی ذہن نشین ہونا چاہیے کہ اس لازوالِ غم اور اس کی لائی ہوئی بلاؤں کا علاج

یہ نہیں کہ ان سے گریز کے غلط راستے اختیار کیے جائیں۔ یہ ہر حال میں تسلیم کرنا چاہیئے کہ غم ہوا کرتے ہیں اور ان کا علاج یہ ہے کہ ان کا مقابلہ ہنس کر کیا جائے۔ جو غم سے ڈرتا ہے وہ غم ہی سے مرتا ہے۔ غم میں ہنسنے اور شریف سے شریف تر بننے کا مسلک غالب کا خاص مسلک ہے جس کی تشریح اس کے لاتعداد اشعار سے ہوتی ہے۔ زندگی میں انسان کے راستے کی سب سے بڑی مصیبت خوف ہے۔ غالب اس کے بارے میں فرماتے ہیں:

بے تکلف در بلا بودن بہ از بیم بلاست
قعرِ دریا سلسبیل و روئے دریا آتش است

اور ساتھ یہ اظہار کر دیا ہے کہ

گشتہ ام غالب طرف با مشربِ عرفیؔ کہ گفت
روئے دریا سلسبیل و قعرِ دریا آتش است

یہاں غالب عرفی پر بازی لے جاتا ہے۔ عرفی خطراتِ دریا سے ڈراتا ہے مگر غالب ان خطرات کا مقابلہ کرتا ہے۔

غالب کے کلام میں بلاؤں سے نباہ کی ایک شکل وہ بھی ہے جو بظاہر عیش کوشی اور بے حسی معلوم ہوتی ہے مگر یہ تو دیکھئے کہ اس عیش کوشی میں امید اور مقاومت کس طرح نمایاں ہو رہی ہے۔

گو ہاتھ میں جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے

بے خوفی کی ایک صورت یہ بھی ہے۔

رات دن گردش میں ہیں سات آسماں
ہو رہے گا کچھ نہ کچھ گھبرائیں کیا

ان اشعار کو اس قسم کے دوسرے اشعار سے ملا کر پڑھیے تو غالب کا اصل فلسفۂ حیات سامنے آجاتا ہے۔

مثلاً یہ شعر دیکھئے:

نغمہ ہائے غم کو بھی اے دل غنیمت جانیئے
بے صدا ہو جائے گا یہ سازِ ہستی ایک دن

کہیں کہیں یہ تلخ نوائی بھی ہے:

زمانہ سخت کم آزار ہے بجانِ اسدؔ
وگرنہ ہم تو توقع زیادہ رکھتے ہیں

مگر غور کیجئے تو یہ ذہنی رویہ بھی مقاومت اور مقابلے کی ایک صورت ہے ورنہ غالب تو اس بارے میں اُسوۂ حسینؑ کو مثالی رویہ سمجھتے ہیں اور کہتے ہیں:

تونالی از خلۂ خار و ننگری کہ سپہر
سرِ حسینِ علی بر سناں بگرداند

کتنی عمدہ تمثیل ہے اور کتنا اچھا نمونہ ہے۔ اس ایک شعر سے زندگی کا پورا نظام مرتب ہو سکتا ہے۔ اس کو پڑھ کر زندگی کی ہر مشکل میں غم ہلکا ہو جائے گا اور یہ محض غم غلط کرنے کی تدبیر نہیں بلکہ شرافت اور کمال کے سفر میں قدم قدم پر جن تکالیف کا اندیشہ ہے ان میں سُرخرو اور گردن فراز ہو کر مقابلہ کرنے اور بڑھنے کا اس سے بہتر دستورِ حیات اور کیا ہو گا۔!

میں بصد معذرت اس نکتے کی مزید تشریح کرتے ہوئے عرض کرتا ہوں۔

غالب کے یہاں نظامِ کائنات یا "قاعدۂ آسمان" کو بدل کر رکھ دینے کی پکار بھی ہے مگر میں اس سے زیادہ متاثر نہیں ہوتا کیونکہ جہاں تک غالب کا تعلق ہے ان کا یہ نعرہ خالی سا معلوم ہوتا ہے اور انقلاب آفرینی سے زیادہ ان کی حقیقی آواز وہ ہے جس میں حُسینی اندازِ مقاومت پر زور دیا گیا ہے۔

اِس جہانِ رنگ و بُو کی عجیب عجیب ریتیں اور رسمیں ہیں۔ اُن میں ایک مرحلہ یا کوئی مرحلہ ایسا ضرور آتا ہے جس میں شرافتوں کے تقاضے رضاکارانہ مسلکِ تعلیم پر عامل ہونے پر مجبور کر دیتے ہیں۔ غلبہ اور یلغار کامیابیوں کا ایک اچھا ذریعہ ہے مگر کیا غلبے کی قاہری ہر صورت کے لیے موزوں ہے۔ میرا خیال ہے کہ نہیں۔ اگر نسلِ انسانی غلبے کی قاہری کی بجائے محبت کی مقاومت کو اپنا اصول بنا لے تو ممکن ہے دنیا ایک معمورہ انس بن جائے مگر محبت کی مقاومت بہت کم انسانوں نے کی۔ حُسین ابنِ علی ایک بڑا، بہت بڑا انسان تھا جس کی جنگ شمشیر کی جنگ ہونے کے باوجود محبت کی جنگ تھی۔ مگر محبت کی اس جنگ کا اوّلین اصول یہ تھا کہ ہولناک شدائد میں بھی ماتھے کا سکون اور آنکھوں کا دقار قائم رہا۔ غالب کا یہ نقطۂ نظر جو مندرجہ بالا شعر میں ظاہر ہوا ہے ان کے جارحانہ اور "حریفانہ کھینچیے" کے اسلوب سے اُونچا بہت اُونچا ہے۔

آخر میں غالب کی ایک فارسی غزل کے چند اشعار ملاحظہ ہوں:

عالم آئینۂ راز است چہ پیدا چہ نہاں
تابِ اندیشہ نداری بہ نگاہے دریاب
گر بہ معنی نرسی جلوۂ صورت چہ کم است
خمِ زلف و شکنِ طرفِ کلاہے دریاب
فرصت از کف مدہ و وقت غنیمت پندار
نیست گر صبح بہارے شبِ ماہے دریاب
غالب و کشمکشِ بیم و امیدش ہیہات
یا بہ تیغے بگش و یا بہ نگاہے دریاب

ان اشعار میں دنیا کو آئینۂ راز قرار دیا گیا ہے۔ دانش پسند آدمی ان رازوں کی نقاب کشائی کرتا رہتا ہے مگر تفکر کی آگ میں جلنے والے خال خال ہوتے ہیں۔ چلئے اگر گہرائی میں جانے والے نہیں تو نہ سہی، زندگی کے جمال سے لذت اندوز ہونا کیا بُرا ہے۔

گر بہ معنی نرسی جلوۂ صورت چہ کم است

مگر اس بدبختی کا کیا علاج کہ جمالِ کائنات کو دیکھنے والے بھی تو نہیں ملتے! زندگی کی سب سے بڑی نحوست، ناشکرا پن ہے۔ حیف ان انسانوں پر جو تاریک بینی کرتے رہتے ہیں، جو ہے اس سے مطمئن نہیں ہوتے، جو نہیں اس کے لیے زندگی کو تلخ کیے رکھتے ہیں۔ کاش وہ غالب کے اس شعر پر عمل کر سکیں۔

فرصت از کف مدہ و وقت غنیمت پندار
نیست گر صبحِ بہارے شبِ ماہے دریاب

